415

تشرين الثاني

2005

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

المراسلات

باسم رئيس التحرير . اتحاد الكتاب العرب دمشق . المزة أوتستراد ص.ب: 3230
هاتف: 6117240 . 6117242 . 6117243 . فاكس: 6117244
البريد الإلكتروني: Emailunccriv@net.sy
موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت: www.awu-dam.org

التوزيع في
الجمهورية العربية السورية:
المؤسسة العربية السورية
لتوزيع المطبوعات
فاكس. 2122532
هاتف. 2127797. ص.ب: 12035

المحتويات

415 تشرين الثاني 2005

أول الكلام..

4

نوبــل

لم أكن في يوم من الأيام مشككاً في حجم جائزة نوبل العالمية، وفي جميع الفروع والمجالات التي تمنح لها، ذلك لأنها موسم سنوي عام ينتظره أهل التميز والتفوق والنبوغ، فأهمية الجائزة وحجمها كبيران جداً ليس باعتبارها الجهة التي يتطلع إليها العالم كله في زمن واحد لمعرفة النتائج وحسب، وإنما باعتبارها تجسد معنى النجاح الأكبر والأوفى لكل تجربة بارزة قرظها مجتمعها أولاً ثم انطلقت إلى العالم محمولة على أكف اللغات الأخرى لتقرظ برؤى جديدة ثانياً.

قلت لم أكن يوماً مشككاً بأهمية الجائزة، ولكنني كنت مشككاً في الأدوار التي تلعبها من خلال تلميع بعض الأسماء الأدبية (وحديثي هنا عن نوبل للآداب) تحت دفع فكروي، أو ديني، أو جغرافي، عبر استلاب لا مبرر له سوى أن مانحي الجائزة وقعوا في أحابيل الضغوط وأشراكها، حدث ذلك حين منحت الجائزة لـ يوسف بن عجنون الكاتب اليهودي/ الصهيوني الذي كانت حصيلة تجربته الكتابية هي الدعاية للفكر الصهيوني، والترويج لطروحاتها... فكتابته لم تعرف أي مستوى من مستويات الإبداع الأدبي الراقي، وبذلك كانت الجائزة هنا تأييداً للصهيونية ومقولاتها النظرية، وتأييداً لما تقوم به على أرض الواقع (في فلسطين المحتلة) من بناء للمستوطنات، واقتلاع للفلسطينيين من قراهم ومدنهم، دون أن يفكر مانحو الجائزة أن تسيّد الأفكار الصهيونية واقعياً لا يتم إلا على حساب أبناء الشعب الفلسطيني الذين طردوا من بيوتهم إلى خارج قراهم ومدنهم، إلى خارج وطنهم وبذلك باتوا ضحية مركبة؛ ضحية للدموية الصهيونية، وضحية للامبالاة العالمية التي يعرف مأساتها الداني والقاصي من أبناء المعمورة.

ومن الأدوار الفاقعة التي لعبتها جائزة نوبل هو تسييسها ومنحها لأدباء وكتاب لهم مواقفهم السياسية السلبية تجاه مجتمعاتهم، حيث حدث ذلك مع الكتاب السوفييت عبر سنوات طويلة، حدث ذلك مع (إيفان بونين)، ومع (باسترناك) و(سولجينيستين) بينما تخطت الجائزة، على سبيل المثال، الكاتب (ايتماتوف) صاحب التجربة الأدبية المميزة عالمياً، وهنا ليس من الضروري أن أشير إلى أن (ايتماتوف) في نهاية الثمانينات سارع، وفي خطوة مفاجئة، إلى زيارة الكيان الصهيوني، ومتى؟! في وقت اندلاع انتفاضة أبناء شعب فلسطين، في حركة استعراضية للفت الانتباه إليه باعتباره لم يقم بموقف سياسي تضاف أهميته إلى كتاباته، وقد كانت تلك الجولة والزيارة له؛ سقطة لكاتبٍ شديد الأهمية، ولا أقول هذا الكلام من وجهة نظر فلسطينية (عنيت وجهة نظر ضيقة)، وإنما من وجهة نظر أشارك فيها وجهات نظر لأدباء ومثقفين جهروا بها في مختلف أنحاء العالم الذين رأوا في الزيارة صفقة مفضوحة مع وسائل الإعلام المتعاطفة مع الصهيونية.

ثم إن ميزة واضحة للعيان يُتصف بها مانحو الجائزة، وهي إنهم انتقائيون ليس بالمعنى الإبداعي وإنما بالمعنى الانحيازي، فالهوى، بطيوفه المتعددة، يتحكم في أغلب الأحيان بقرارات منح الجائزة، حدث ذلك مع القارة الإفريقية حين منحت الجائزة لـ نادين غورديمر وتخطت النيجري صاحب الأشياء تتداعى (أغينوا اتشيبي).. وحدث ذلك مع العديد من أدباء أمريكا الجنوبية أيضاً.

أقول كل هذا بمناسبة فوز مسرحي عادي هو هارولد بنتر بجائزة نوبل للآداب لهذا العام، ولكنه شخص في منتهى الأهمية من حيث المواقف، فهو أحد أعلام الثقافة الرافضين لسياسات الاستعمار الجديد (لجغرافيا العالم الفقير) التي تمارسها الولايات المتحدة الأمريكية في العراق.. لكن بنتر، وهنا المفارقة، لا يرى عبر (قمره الثقافي) ما يحدث في فلسطين من قتل وتهجير ودمار لأبناء الشعب الفلسطيني.. بسبب من يهوديته، وإيمانه المطلق بمعطيات الصهيونية على الأرض.

في هذه المرة تمنح الجائزة لكاتب ليس بسبب أهمية كتابته وإنما بسبب أهمية مواقفه السياسية، وحضوره الاجتماعي الصاخب في رفض الكثير من السياسات الخارجية والداخلية البريطانية وكلا الأمرين (ضعف التجربة الأدبية، ونبل المواقف السياسية) لا يعنيان الإبداع الذي تؤيده الجائزة وتدعو إليه.

أما تخطي الجائزة لكاتب بحجم أدونيس فإن الأمر محزن لأن العرب مجتمعين ومتفرقين لم يفعلوا له شيئاً، وكل ما يتمتع به أدونيس من شهرة كان بجهوده الذاتية وموهبته الكبيرة، وكذلك تخطيها لـ أورهان باموق وراءه ما ورائه من فواتير (الدولة العثمانية) التي يراد دفعها.. بالضغوط الظالمة، واللامبالاة الباردة عبر التعتيم على أدباء (إبداعهم مشتق من الضوء) علتهم: الفقد؛ فقد النصير، وفقد التأييد!.

6

الشعر.. مكاناً!

علاء الدين عبد المولى ـ سورية *

شكلت مدينة حمص موضوعاً شعرياً لعدد كبير من الشعراء داخل المدينة وخارجها على السواء، وذلك على اعتبارها (مكاناً) ذا دلالات تاريخية وسياسية وثقافية، أو موضوعاً لخبرة ذاتية أو شخصية للشاعر. وهي في ذلك تشترك مع غيرها من الأماكن في امتلاكها مقومات تحويلها إلى موضوع تأمل وإبداع. ونحن هنا لن نحوّل الكلام إلى بحث في (المكان) وفلسفته وجمالياته بشكل نظريّ، مع أننا سنلجأ إلى ذلك تحديداً من خلال قراءة النصوص والبحث فيما وراء سطورها.

كما أننا لن نبحث المدينة في الشعر كما درج عليه نقاد حركة الشعر العربي الحديث، بكل ما قاموا به من تكرار للأفكار وصل حد الاجترار. لكن ذلك لا يمنع من إجمال الكلام على مدينة حمص كما وردت بدلالاتها الماضية. حيث استوقفت المدينة بعض الشعراء تارة بما تعنيه من أمكنة وجغرافيا منظور إليها عبر منظور شعري وذاتي، وتارة دفعت بالشعراء إلى تأسيس علاقة مع رموزها الثقافية والتاريخية والإبداعية والدينية، وتارة دفعت شاعراً آخر إلى رثاء الإنسان المعاصر عبر رثائها هي... الخ. وأعمق ما يمكن ملاحظته في

* شاعر من جيل الحداثة الثالث في سورية. صوته الشعري من أهم الأصوات الشعرية الراهنة.

هذا المجال ذلك المدى البعيد الذي يضع فيه الشاعر موضوعه الجزئي (المدينة وأمكنتها ومعانيها المختلفة)، أو ذلك المنظار الملوّن الذي يستخدمه الشاعر لرؤية ذلك الحيز الجغرافي والمعماري والمائي... فالشاعر بصفة عامة يعيش خارج حدود المكان الضيق ولا يمكن أن تقتصر القصيدة على المقارنة السطحية للمدينة، بل من المهم هنا أن تتجه الأجزاء لتكوّن كلاً، أو رمزاً ينقل إليه الشاعر عناصر تجربته الكلية. وغالباً ما يتوقف هذا على شرطين، الأول طبيعة المكان الذي يختاره الشاعر ليدخل موضوعاً لكتابة. هل هو مكان كثير المعاني؟ هل له ذاكرة؟ هل له علاقة ببعد ثقافي؟ هل تحدد كرمز يتجاوز آنية المكان وراهنيته؟ والشرط الثاني: يتعلق بكيفية تناول الشاعر بأدواته الفنية للموضوع الذي ينشئ عبره تجربته الفنية. لذلك ليس وارداً أن نضع في حسبننا كل ما كتب عن حمص من قصائد، إذ كثير من هذه القصائد كانت سطحية لا تشكّل غنى فنياً، لم يتخطّ أصحابها لحظة الرؤية العينية المباشرة التي تجعل العمل الأدبي يعمل خارج غاياته، مختزلة إياه إلى توثيق وتوصيف مشخص مما لا يدخل عادة في طبيعة الإبداع. من هنا وقع اختيارنا على عدد محدد من قصائد الشعراء الذين كانت المدينة حاضرة لديهم بصورة تمنح قصائدهم فاعلية خاصة على مستوى الأداء الفني والرؤيوي، وتضيف إليها ما يغني موقعها الجمالي.

1

يبدو المكان المديني الذي نحن بصدده هنا، لدى عبد الكريم الناعم، في بعض قصائده، عنصراً ملازماً للمشهد الكلي للقصيدة سواء أكان هذا المشهد مبنياً في مناخ وجداني ذاتيّ، أو كان متداخلاً مع عناصر مستمدة من ثقافة تاريخية أو من خافية سياسية ما. وهذا لا يعني لدينا أن من اللازم بروز وجه المدينة في كل قصائد الناعم، فهذا غير ممكن، وغير مقبول كذلك. فثمة موضوعات كبيرة عديدة أخرى يشتغل الشاعر ضمنها وفيها. وتبقى المدينة جزءاً قد يحضر حسب ظروف النص الإبداعي.

تتكرر في قصائد الناعم كثير من المفردات التي توحي مباشرة بأجواء المكان المدينيّ:

(وجهُ صديقي يغدو سيباطاً شرقيّاً)

فعندما يجعل الشاعر وجه صديقه سيباطاً شرقيّاً (مع أن وصف السيباط بالشرقي لا أجده لازماً حيث أن السيباط شرقي حكماً ويدل على سمة خاصة بالعمارة الشرقية)

فهذا يدل على حنين دفين وسرّيّ لشكلٍ أليفٍ تعتاد عليه العين بعد نقله إلى داخل الروح، في تعاملها الدائم مع الأمكنة

القديمة المرتبطة بمناخات المودة والتقارب الروحي بين مجموعات بشرية منسجمة مع دلالة السيباط ومعناه وفلسفته المعمارية الجمالية. ووجه الصديق عندما يختار له الشاعر الناعم (السيباط) فذلك لتتضح العلاقة به أكثر وينكشف المدى النفسي الذي يتحرك فيه وجهٌ بشريّ. فالصديق هنا كإنسانٍ، صار يحمل

سمات المكان من هدوء وصمت حزين وعاطفة وصدق وجمال... الخ ما هناك من ملامح تجعل المكان هنا مؤنساً بامتياز، فكأن مفردة (السيباط) هنا معادل موضوعي للصديق

والكائن الإنساني الفطري الذي نفتقده كما نفتقد السيباط كعنصر معماري أصيل دالّ على رؤية ما.

ومثل باقي شعراء الأفق الريفي الذين صدمتهم المدينة بجفائها والضياع الروحي الذي أحسوا به أمامها، تطالعنا في بعض فقرات شعرية للناعم مواقف الكائن الأول الممتلئ بالبراءة

وصفاء المكان المناقض لمدينة لا يترك عالمها الصناعي والإسمنتي فسحة للوجدان. فنقرأ هنا تعبيرات من قبيل:

(رائحة الجنون التي تصرخ في المخازن) (التجار والمقاولون والإسفلت والنهر الملوّث).

ولأن علاقة الناعم بالمدينة تتحكم بها علاقته مع موضوعه الكلي،

فسوف نقرأ في قصائده مواقف كثيرة . كمّاً ونوعاً . طافحة

بخطاب شاعر يؤرقه القلق العربي والثورة والأرضّ ومستقبل الكائنات الفقيرة، وهو القائل (السادة الفقراء أهلي). هذا الخطاب الشعري يعلن انتماء الناعم لحسٍّ تاريخيٍّ لا تنقصه مشاعر القهر الاجتماعي والخيبات الذاتية المتّصلة بالخيبات العامّة. وهذا ينعكس على صلة شعره بالمدينة، وعلى حديثه ولو عن (مقهى الروضة). الذي كتب فيه قصيدة تحمل العنوان نفسه (مقهى الروضة). فهو في كلامه عن المكان هنا لا يغفل عن علاقة هذا المكان بالتاريخ القريب للمدينة، التي كانت قبل ربع قرن (من كتابة القصيدة طابعاً) تحيا أبعاداً تجسد معانيها الثورية والوطنية عبر علاقات الناس ببعضهم ببعض ونقاشهم ومواقفهم التي كانت التعبيرات عنها تجري في مقهى الروضة، المرتبط في ذاكرة مدينة حمص وشعرائها بالنضال والعاطفة السياسية. هذا كله لا يغفل الناعم عنه خلال حديثه عن هذا المقهى، فهو يقيم في قصيدته تضادّاً بين موقفين في ثنائيةٍ متقابلةٍ (قبل ربع قرن وبعد ربع قرن)، وكيف صارت وضعيه المقهى والإشارات المنبعثة منه بعد ربع قرن صفقة في فرن تاركةً المجال متاحاً لتكيل علاقات جديدة لا ترقى لما كان المقهى نفسه يعنيه قبل ربع قرن، بحيث يرى الشاعر حتى الشجرَ في مقهى الروضة منكسراً دلالةً على انكسار البشر

(والناس غارقونَ بين دعوتين
ونحن بين وردةٍ، وجرح أمَّة نقولُ للأملْ
أن يعتلي جواده)

تعطينا قصيدة مقهى الروضة المنشورة عبر ديوان (احتراق عبّاد الشمس) نموذجاً للعمق الذي من المفترضِ أن يتمتَّع به الشاعر عندما يتناول جزءاً من أجزاء العالم المحيط به في المدينة ذاهباً بالمكان إلى (مكانه الزمنيِّ) إذا صحّ استخدام التعبير هذا وسنعود إلى عبد الكريم الناعم في مكان لاحقٍ.

2

الشاعر حسان الجوديّ مشغولٌ في عدد من قصائده بموضوع مدينته، من خلال نظرةٍ فاحصة مدقَّقة تتجاوزُ المكان لتستقرئَ عمقهُ وتقيّم تحوّلاته من زاوية نظرٍ حضاريةٍ كبرى. فالمدينة هنا من حيث المبدأ ، مكانٌ لتأسيس الفعل الحضاريّ، هذا صحيحٌ على مستوى المفهومات والطموحات، لكن الشاعر يُصدمُ بهذا المكان الذي هو المدينة،

ويكتشَّف له على أنه مكانٌ لم يدخل زمنَ الحضارة بعد، مهما تقنَّع بأزياء الحضارة فهو يقرأ في مفردات المدينة أن (المظهر) لم يخدم (الجوهر) لذلك لا يمتلك هذا المظهر أية قيمةٍ، فلا جدوى من كلّ إنجازات العمران والمؤسسات الحديثة طالما أن ذلك يوظّف في الطريق الخطأ والذي يعني في النهاية ممارسة إفراغ الكائن من (جوهره). بهذا تبدو للشاعر حداثة المدينة وكأنه حلمٌ لم يُنجز بعد. والشاعر الجوديّ دائم البحث عن عناصر التوازن بين متطلبّات الروح الخلاّقِ، وبين ما حققته حداثة البناء والإسمنت والمصنع والمتجر، فغهذه كلّها عناصر فقدت روح الحضارة عندما تحكّمت بها بنيّة ذهنيّة لا يمكن أن تكون مدخلاً لبناء حداثة فكرية وأخلاقيّةٍ تمهّدُ الطريق لاستكمال باقي متطلبات الحداثة.

هذا لا يعني في حال من الأحوال دعوةً لعدم الاحتفاء بالمدينة، فليس هناك نكوصٌ لدى الشاعر، ولا حنين إلا لمدينة بديلة، فهو مهموم بالمدينة ولكن همَّه الأوسع والأشمل. وهذا ما كنّا أشرنا إليه سابقاً من أن التّعامل مع موضوع المدينة يجبُ أن يتحقق في حالة الارتباط بين الجزئيّ والكليّ، بين المكان المحدود والمكان الرمز. وهذا ما استطاع الجوديّ تحقيقه بامتيازٍ في علاقة شعره بالمدينة. إنه يبحث عن مستقبل مدينته عبر تشابكِ هذا المستقبل مع مستقبل الإنسان الحرّ الذي يحلم بحداثةٍ كبيرة تضمن له الفرحَ الداخليّ والكونيّ جنباً إلى جنبٍ مع المكاسب الماديّةِ والاستراتيجية على حدٍّ سواء.

لقد كتب الشاعر حسان الجودي قصيدة طويلة مؤلفة من مقاطع عديدة تحت اسم (حمص الساعة السادسة مساءً) حاور فيها فضاء مدينته بتلوينات مختلفة وأشكالٍ متباينة، عبر مشاهد متتالية، كل مشهدٍ يمكن أن يحمل اسم المكان الذي يقرأ فيه، أو يستقرئه. (سوق النحاسين) (بائع الحلويات) (جامع خالد) (قلعة المدينة) (نهر العاصي).

إن هذه القصيدة كما شاء لها صاحبها أن تكون معنيةً بالتقاط الدلالة الكبيرة من مشهد يوميَّ عابرٍ، اشتغلتها عين شاعرٍ تسرقُ المعنى من قلبِ الحياة التي تبدو وكأنه لا معنى لها. وهذا ما يتطلّبُ امتلاك الشاعر لمدى ثقافيٍّ ينمو فيه البصر لتنمو البصيرةُ بالتوازي معه، ومن ثم يكتفي الشاعرُ بعمل بصيرتهِ التي تُغني عن فقر البصرِ، إن صحَّ التعبير.

إن الشاعر يختارُ توقيت الغروبِ (الساعة السادسة مساءً) للبحث في أماكن المدينة، ففي هذا الوقتِ يمكن أن يسمع ضربات صُناع النحاسِ في سوق النّحاسين، وذلك بعد أن أغلقت الأماكن وصمتت الآلات الصاخبةُ، ولكن لم تصمت بصيرة الشاعرِ الذي يريد في هذا التوقيت بالتحديد أن يرى أن السوقَ ما زال على رعشات المعدم معلَّقاً. ويستقرئ الزخارفَ الفنيّة المتناغمةَ فوق الأدوات النحاسية. فهذه زخارف منقوشة على معينٍ، نعم. ولكنها أيضاً عند الشاعرِ تلاصق، شريانَ الروحِ. بل إنَّ الزخرفَ يتحرّكُ من فوق المعدنِ:

يركضُ في سوقِ الفيصلِ يلعقُ سقفَ السوقِ
ويسكرُ نافذةَ المطلقُ
سوق النحاسين هواءٌ أزرقْ
لا يحتاج إلى روح الشعر ليُخلقْ

في الحديث عن سوق النحاسين ينقلُ لنا الجوديّ تلك اللحظات الذاتية التي تمتّعتْ فيها حواسهُ الشعريةُ بالإصغاءِ إلى رعشة المعدنِ النحاسيِّ، وفي ذلك شيءٌ من الخصوصية، إذ من يستطيع أن يستمع إلى صوت المطارق تهوي على كتلةٍ نحاسيةٍ صمّاء ويسمّى ذلك رعشةً؟ الشاعر وحده من يقرأ ما وراء الفعل السطحيِّ، وحده من يلتقط الحركة غير المعلن عنها لذلك. حيثُ يكتشفُ ما في هذه اللحظة من فعلِ خلقٍ إبداعيٍّ، يقوم به كائن صانعٌ ذوّاقةٌ للجمال من خلال قدرته، وتأمّله لفسحة النحاس أمامه وفرشِ تشكيلات الزخرفة الجميلة عليها. متفنّناًَ في النقش والزخرفة حتى تنتعش أعماقه وهو يرى يديه تنقلان معدنا من حالة الهيولي والنسبية إلى حالة الشكل المجسّد الجميل والمطلقِ. يثبت هذا الفنان هنا لنفسه وللآخرين مهارته الخاصة في أنه قادرٌ على ترك أثرٍ ما في الحياة، على خلقِ شيءٍ يستمر وجودهُ به ولا يفنى. بهذا يتماهى الإنسانُ هنا بالنحاس في صلابته ومقاومته، وهو بهذا التماهي يتحدّى الزوال ويصل إلى المطلقِ،، محلّقاً في فسحةٍ زرقاء تمتدّ من لهب النار الأزرقِ التي يشعلها صانع النحاس كعنصر مهمّ من عناصر خلق الشكل الجميل، إلى السماء الواسعة التي صارت مجالاً لانتقال النّسبيّ والضعيفِ إلى المطلق والصَّلب والمقاومِ.

إن هذا الهواء الأزرق الذي ينتهي به مقطع سوق النحاسين هو هواء ليس في حاجةٍ إلى روح الشعر، بل إن لديه ما يجعله في غنى عن تدخّل الشاعر.

إذا كان الجودي في حديثه عن جماليات سوق النحاسين منفعلاً بعنصرٍ له أثرٌ إيجابيٌّ داخل الروح، فإنه يفتقد هذا العنصر عندما يلتقي بشخصية (التاجر). والتاجر كائن يحيا وسط مدينة تساعده على النمو والإثراء الفاحش ليتحول العالم حوله إلى أوراق ربح وخسارةٍ، ويفقد الإنسان قيمته المعنوية في نظرِ التاجر، ويصبح مادّة للرهان والمقامرة. فعندما يدخل الشاعر لحظة العلاقة مع تاجر الحلويات يفاجأ بأنه يدخل إلى (بائع مزّقته المدينةُ بالسّرطان الحضاريِّ) لذلك يبدو له التاجر أفعى تريد التهام الروح. بينما يواصل هو عمله النّفعيّ محوّلاً هذا العمل من فعل لخدمة الإنسان بصدقٍ، إلى عمل جشعٍ يستلب جمال الناس في مدينةٍ مازال الشاعر يبحث فيها عن نقاط ارتكاز لحياةٍ معقولةٍ تحترمُ فيها الكائنات بعضها، ويسعى فيها البشر إلى البشر بفرحٍ، ويستقبلُ العالمُ نفسه بأريحيةٍ افتقدها. حتى الأماكن التي اعتاد الناس على ممارسة الرياضة الروحية والغيبية فيها تحولت إلى أماكن لاستلاب الروح والإنسان وتحويله إلى رقم خاسر في لعبة الحضارة الزائفة. إنها أماكن أُسِّست لكي تصلح أحوال العباد ولكنها تحولت إلى:

حانوت للبركات،
وعطار لا يصلح ما أفسده الدهرُ
وعامود يهرب من سقفِ الصبح المتداعي

تشكل أمكنة العبادة إذاً لحظة مهمّة من لحظات علاقة الشاعر مع المدينة، لتكشف هذه اللحظة عن أن التشوية الزاحف على جماليات الأمكنة لا يترك في طريقه شيئاً، بل يلحقُ بكلّ العناصر ويحرفها عن دورها الطبيعي الذي نهضت لتأديته. فهذه الأماكنُ التي يؤمّها البشر لتخفف من ثقل الهم وضغط المادة على رهافة

أرواحهم أصبحت في ظل التشّوه المعاصر لا تؤدي هذه المهمّة. إنها مظلمةٌ والنواقيس تُراكمُ في أحشائها الأنين، والتراتيل صارت خلاصة لسيرة الحزن. وبينما (عيونُ الإله تظلّل سطح المدينة)، لكنّ الصاعدين إلى هذا السطح لم يصلوا إلى لحظة التجلي.

وفي أداء فنّيّ نادر يعلن الشاعرُ أن روحه الكلّيّة انقسمت، فـ

تسلّل نصفٌ إلى مذبح فارغ
وتسلّق نصف سلالمَ مئذنةٍ
انقسمت ورحتُ أصلّي

موقف شعري فكري يجمع الدلالات الدّينية معاً على ما فيها من انقسام، طالما أنها تعطي للإنسان البرهة الروحيّة ذاتها تقريباً. فالعلاقة مع الغيب علاقة واحدةٌ في جوهرها وغايتها، مع الاختلاف في الأداة. هذا بالمذبح وذلك بالمئذنة. والشاعر بقيامه بالأداتين معاً يثبت أن الشاعر يحمل مفهوماً حضارياً لا يخضع لانقسام الكائنات وتباينهم. إن فعل الصلاة الذي يعلنه الشاعر فعلٌ أوّلٌ قبليٌّ مِلك الجميع، هؤلاء الجميع الذين انقسموا فيما بعد مع تحوّل التاريخ تجلّياته العديدة، راحوا ضحية هذا الانقسام، لأنهم جميعاً مستهدفون من قبل الزيف والمؤامرة، وبالتالي الموت، فلماذا ينقسمون؟ طالما أن الجريمة تطال مستقبلهم جميعاً؟ وطالما أن دماء الإله تلوّن ثوب الصلاة و(يهوذا) يطارد الجميع؟

تجمّعتُ، كانت دماء الإله تلوّن ثوب صلاتي

وكان . يهوذا . كعادته، لا يفارق ظِلّي

ثمة رؤية فكرية عفوية بقدر ما هي مؤثرة وعميقة تتلخص في أن الشاعر يدرك بحدس الشاعر الصّلة ما بين تزييف المدينة (الحداثة) لمفهومات وقيم الإنسان، وتفريغ العلاقة الروحية والميتافيزيقية للإنسان مع الوجود من مضمونها.

ويتابع الجودي اكتشافاته في جولةٍ جميلة ونوعيّةٍ مع مدينته، مركزّاً على القضية الأساسية (علاقة المدينة بالحضارة)، ويصوغ سؤالاً بين تارة وأخرى مفاده: هل ما في هذه المدينة يوحي بشكل حضارة ما؟ أم أن الفوضى المكانية وإهمال تأسيس معمارٍ إنسانيّ يحتفلُ بالروح البشريّ، هذه كلها تنعكس سلباً على نفسية الشاعر وهو يرى شارعاً من شوارع مدينته (يؤسس الحزنَ في شريانه ويسمي الشاعرَ انكساراً) فينكفئ إلى داخله مسجّى وعلى روحه:

بقايا غيمةٍ سوداء جاءت من ممرّ الشجر الغربيّ نحو الشرقِ

إن ما يبصره الشاعر من قبابٍ سوداء وأسراب حمامٍ منزليّ وطين وناسٍ وأشلاء حضارة، هذا كله لم يصل بعد إلاّ إلى أداء دورٍ سلبيّ في حياة الكائن. وهو كذلك سببٌ للحزن والإنكسار. إن شارعاً في المدينة يوقظُ النار في أعماق الشاعر هو شارعٌ لا يتآلف معه الشاعر بقدر ما يصابُ بالنفي عنه، فيطلق صهيلهُ ليعبر الحارات ويرتّد غباراً.

الشاعر معنيٌّ في موقفه من المدينة بما تفعله المدينةُ داخل روحه، لأن المدينة خارج الذات لا معنى لها. وهي تكتسب أهميتها وجدواها ولا جدواها من خلال شكل العلاقة المقامة بينها وبين الناس. إن (الجغرافيا) هنا تدبّ فيها الحياة وتنبض بمعنى ما من خلال صلتها بجغرافيا الروح والحلم التي يتبناها الكائن المبدع والإنسان.

لذلك يتلامح لنا موقفٌ يتضمن هجاءٌ ثقافياً وحضارياً يلعنه الشاعر في وجه المدينة. وهو هجاءٌ مبطّن برثاء لحال الإنسان الذي توهّم أنه خرج من زمن البداوة إلى زمن المدينة فتوهم بالتالي أنه صار (حضاريّاً) ومن ثم فوجئ أن أدوات التخلف مازالت تتناسخ من عهد إلى عهد، ولم تتغير بنية الإنسان العميقة. وهذا ما استطاع الجودي تلخيصه عبر مقطع من قصيدته التي بين أيدينا:

قربَ سوق الهالِ
أوقفتُ جِمالي
واضحاً كنتُ كشمس في حمادٍ
وقديماً سال زيتُ الشعر من خاصرتي
سرتُ في خارج صحرائي
ففوجئتُ بها
تشتري فاكهةَ الماء بمالي

يبدو لنا هنا ذلك (العربي) الخارج من الصحراء إلى المدينة على أن يؤسس عالماً آخر، هويّةً أخرى تساعده على الحياة في قلب العصر، لكنه يفاجأ بأن صحراءه قد تبعته حتى وهو يمارس العلاقات التجارية في المكان الحديث.والشاعر في هذا المقطع يبدو لنا مستنداً إلى موقف فكري من قضية ثقافية تمس الإنسان العربي في هذا العصر وهي مشكلة بناء مجتمعه بناء حديثاً، وبمعنى أشمل تحديث المجتمع الذي نسعى إليه منذ عشرات السنين. وهو . الشاعر . يختصر لنا بشفافية شعرية هذه الأطروحة المتعلقة بالتحديث، إننا كما قال ما زلنا نحمل صحراءنا وجِمالنا وذاكرتنا البدوية داخلنا لنعيش لحظة ازدواجية ضيّعت علينا الماضي والحاضر معاً.

ويلتقي حسان الجودي مع عبد الكريم الناعم في المقطع المتعلق بمقهى الروضة. ومع وجود مستويين مختلفين في تناول الفكرة فإن الالتقاء موجود في الموقف من المكان المعنيّ (المقهى)، فالشاعران متفقان على أن هذا المكان المديني ملّوث، ويعكس تلوثه على قلوب الناس وأعماقهم. إنّ النظرة الفنّيّة للجودي ترى أن الأبخرة المنتشرة في هواء المقهى هي أبخرة نابعة من النهر (المتعفّن بين ضلوع الناس)، حيث يتحول الناس إلى نافخي أبخرة، بينما هم عند الناعم (غارقون بين دعوتين).

ويجد الجودي في مثل هذه اللحظات مناسبة لعقد ارتباط بين الذاتي والموضوعيّ. وهذه المرة يجد حيواناً أليفاً هو (القطّ) يحمّله هذا الارتباط. وهذا الحيوان الجميل كثيراً ما يرد في قصائد الجودي ليكشف عن قدرة على أنسنة الكائنات وإعطائها دوراً في فضح أعماق الشاعر والتعبير عما يحدث فيها من جدل المشاعر والأفكار والتأملات. فالقط الذي يسأل الشاعرُ عنه في المقهى وكان يراه الصيف الماضي، يعطي إشارة إلى ما يتحول في الواقع والروح على السواء. فالقطّ الآن يتكسّر مخلبه وهو يخرّش أعمدة الإسمنت في المقهى. هل يخرّشها لأنه يرفضها لأنها تشوّه جمال اللحظة الطبيعية؟ هل أدرك الحيوان أنه مستهدفٌ هو الآخر بهذا التشوه الذي يصيب الطبيعة؟ إننا نرى أن هذه المخالب هي مخالب الشاعر التي يعطيها للقطّ، هي رفضه واستنكاره واحتجاجه، هي سؤاله المتمرد.

سألت النادل عن قطٍّ
كنت أراه الصيف الماضي
فارتفع المقهى نحو الأعلى

ورأيت القطّ يخرّش أعمدة الإسمنتِ
مخلبه يتكسّر
أعطيتُ القطّ مخالب روحي
فارتجّ المقهى من سخرية الأحجار.

هذا ولا يريد الجوديّ مغادرة مكان من أماكن المدينة دون أن يقرأه قراءةً داخليةً استكشافيّةً تذهب به إلى تأكيد موقفه من مفهوم المدينة بمفرداتها المتنوعة. وقد رأينا كيفيّة صياغة الأسئلة التي أحاطت بمضمون السوق في المقطع المتعلق بذلك. وهو الأمر الذي سوف يستعيده هنا مرة ثانية، ولكن سنرى هنا السوق كظاهرة اقتصادية ليكوّن محطّة جديدة في قصيدة المدينة.

السوق الآن (مغلقٌ بالتحيّات والضحكات البليدةِ). الضحك والتحية من صفات البشر، لكنهما هنا تحولا إلى صفات للكائن البليد. (ففي كل ناصيةٍ بائعٌ استحّم بشهوته). البائع مفردة من السوق تستدعي في ذهننا مفردة التاجر. فكيف ينظر هذا البائع/ التاجر إلى (اللحم) الذي يستدعي في ذهننا هو الآخر مفردة جسد المرأة؟. إن البائع المستحّم بغريزة التجارة والمعاملات المصرفيّة يرى في الجسد الجميل العابر في مداخل السوق فريسةً يسعى لافتراسها، فيطلق خلفها (نسر أمانيه) ويُسقطُ عليها رغبته الداخلية بلا هوادة. إنه يتمنّى هذا الجسد. ولا يجد الشاعرُ أفضل من مفردة (النسر) لتعطي إيحاءُ ذكوريّاً هجومياً، وهي مفردةٌ ليست اعتباطيةً بل ذات دور فني وفكري معاً.

لكن لابد من حالة النقيض لكل ذلك. إذ ليس ممكناًً هيمنةُ لحظات الاستلاب والغشّ والزيف دون أن يواجهها أحدٌ بالنقيض الذي يجسّده الشاعر نفسه، من خلال افتراقه عن البائع وأخلاقه وتمايزه عن نسره الجارح:

في كلّ ناصيةٍ بائعٌ
استحّم بشهوته
وأتى يطعمُ اللحمَ نسر أمانيه
كانت عصافيُر روحي على عشبِ كفّي
تسيّجني بالنّقاءْ

لا يمكن لشاعر مثل حسان الجوديّ أن يتجوّل في مدينته مساءً دون أن يمرّ على قلعتها. وإذا كانت القلعةُ تحرّضُ شاعراً نظاماً على الافتخارِ بها ونبش تاريخها للتباهي بهِ، فإن موقف الشاعر المبدع سيختلف حكماً، حيث لن تشكل القلعة للجوديّ حالةً عاديّة يستسلم لها كما يستسلم شاعر لا يرى فيها إلا خارجها. الجودي لا تغريه القلعة، بل يقول لها:

سوف لا أصعدُ السور
غطّي مفاتنكِ الحجريّةَ

إنها قلعةٌ منسيّةٌ (دون سيّدها)، وتحوّلت بفعلِ السّرطان الحضاريّ إلى بؤرةٍ تجتمع على أطرافها عناصرُ الضجر والرّطوبة والملل تفقد جماليّتها و:

تستريح العناكبُ فوق منافذها
وتمدّ لُزوجتَها للمقابرِ

هكذا تصبح اللحظة الراهنةُ لهذا المكان الذي كان في فترات تاريخية مختلفة يؤمّن الحمايةَ للمدينةِ ويمنحها الاستقرار. القلعة التي ننظرُ إليها من الأسفل فنتسلّى بذكرياتنا عنها، يراها الشاعر

بيتاً للعناكب والصمت، وتؤمن الموت في سرير الطّحالب للشاعر ولنا. فماذا ستعني قلعة يراها الشاعر هكذا الآن؟ إنه لا يغفل عن أنّ غبارها محتشدٌ بكلام الأساطيرِ وأنّ السيوف فيها كانت تضيء والمنجنيق يندفع، ولا يتناسى أنها قلعة كانت للمجد وقد يراها على سدرة المجد ثانية... ولكن ما ذا يعني هذا كلّهُ؟ إن الموقف الذي يفصح الشاعر عنه في هذه اللحظة موقف وجوديٌ حقيقيٌ مفاده: كلّ هذه الأمجاد في مكان تاريخيّ ما لا تقدّم كبير عطاء لروح الفنّان القلِقِ، ولا تنشلهُ من اغترابه المتكوّن عبر المعاناة الدّائمة لكائن المدينة التائه. القلعةُ حالةٌ ثبتت على وضعٍ معيّن وأنجزت مصيرها وتحجّرتْ. أمّا روح الشاعر فلا، لأنه في اغترابٍ استثنائيٌ يخصه وحده:

قد تضيء السيوف

ويندفع المنجنيقُ

وتتّخذ النارُ هيئتها

وأراكِ على سدرة المجدِ

تحتلبين النّدى من غيوم الأمانْ

غيرَ أن اغترابي يكرّر فيَّ اغتراب الزّمانْ

لقد استطاع الشاعر تحميل القلعة نظرةً قد لا تتعلّق بالمكان وحده بل بالمرأة كذلك، وذلك منذ أن قرنها بالمفاتن الحجريّة، وهي وإن كانت إشارةٍ عابرةٍ لكنّها في القصيدة تأخذ بعداً دلالياً تمّ توظيفه بشفافيّة، ذلك أن المفردة في القصيدة تدخل معبّأة بما يؤمن لها التّوافق مع اللعبة الشعرية.

وآخر مشهدٍ يقف أمامه الجوديّ في قصيدته عن حمص هو مشهد نهر العاصي. ليشمله بنظرته التي يسحبها على عناصر المدينة المكانية والتاريخية من بدء القصيدة.

فما الله هذا النهر كذلك؟ لقد كان (طبيعيّاً) فماذا أصابه؟ حتى أن النّدى لم يجرؤ على أن يتخذ من ماء النهر سريراً له. وها هي (البساتين اكتئابٌ وقلق). إنها الطبيعةُ وقد انوجدت فيها يد الإنسان فنقلت لها صفاته (الكآبة والقلق). وكأنّ حضارةَ الإنسان المعاصر تتطلّب الهجوم على بكارة الطبيعة لتشوية عفويتها ولغتها الأولى. ومن الواضح في القصيدة أن تزامن انسلاخ الطبيعة عن (طبيعتها) مع انسلاخ الكائن البشريِّ عن (طبيعيّته) أو عن (بشريّته). هنا في استقراء الشاعر لذاكرة النهر صار (الندامى ثلّة تعتصر الناسَ نهاراً) وأصبح الحوارُ فيما بينهم حواراً متشنجاً غير طبيعيٌ، منطلقاً من قاعدة الأنانيّةِ، وعن هذه الفكرة يصوغ الشاعر الفقرة المهمّة التاليةَ:

والأحاديثُ خِرافٌ تعبرُ العالمَ من بابَ الأنانيةِ...

إن الفكرة مهمّة والأكثر أهميّة منها هذه اللقطة في التعبير الفنّي المدهش، بل إننا لن نتمكن من عزل الصورة عن الفكرة ولا هذه عن تلك في اللحظة نفسها. وهذه الصورة بطبيعتها وطرافتها جزء من الشغل الفني الخاص بالشاعر.

عندما تغدو النّدامة اعتصاراً للناس الذين شكّلوا باباً للأنانية، كل ذلك يحدث على ضفاف العاصي، النهر ذي الذاكرة المشبعة بالخمر والعشق والسهر والغناء، فلا شك أن الشاعر يقدّم بذلك مرثيّة أخرى لمعلم من معالم المدينة وهو نهرها. وفي ذلك ما فيه من استشعار لمدى الحال الرثّ الذي وصلت إليه المدينة حتى يفقد نهرها شريانها الحيويّ وظيفته الحياتية. مما يدفع

الشاعر لأن يرمي في فم العاصي رماداً. وهناك يلتقي الشاعر بحالة الجفاف وهو في الماء.

أهمّ لحظة يقف عندها الشاعر في مقام نهر العاصي هو استحضاره للشاعر ديك الجنّ، الذي لا معنى لأي ذكريات عن العاصي دونه، وهو الذي أرخّ أيامه من غناء وشعر ووجد وذكريات وأشواق وحياة على ضفاف النهر، حتى ارتبط النهر باسمه. وديك الجنّ بات رمزاً من رموز

العشق والغيرة. فأين هو الآن والنهر على ما هو عليه؟ لقد كان هنا يشرب الخمر مع الشاعر فأين هو الآن؟

كان ديك الجنّ قربي يشرب الخمرَ

سألت النهرَ عنه... فاختنقْ

من الطبيعي فنّيّاً أن ينسجم اختناق ديك الجنّ . رمز الحيوية والغناء . مع تلوّث النهر وجفافه، خاصة أن النهر عاش فترات ازدهار متفقة مع ازدهار العشق والحياة التي يمثّلها ديك الجنّ، الذي لم يعد يجد تربة تبرز لـه الاستمرار على ما كان عليه من حيث وظيفته الرمزية.

16

اللغة والسياق الثقافي

في الكتابة النسائية

د. رفقة محمد دودين - الأردن*

تعددت الدراسات الألسنية والنقدية التي نظرت في مفهوم اللغة ولم تصل إلى مفهوم ثابت ونهائي في تعريف اللغة، وظل تعدد المعاني والدلالات هو السمة الأبرز لدراسات اللغة مما يجعل مثل هذا الموضوع في الدراسات اللغوية مفتوحاً على البحث والاستقصاء إلى ما شاء الله. على أننا لن نعدم تعريفاً أو عدة تعريفات للغة تشكل مهاداً نظرياً مناسباً يُعين في فهم مُطْلع لتمظهرات اللغة وجمالياتها في النصوص الروائية، ومن هذه التعريفات ما يرد في أدلة الناقد الأدبي ويرى: بأن اللغة أداة لإدراك المادة والذات، والإدراك لا يكون إلا بلغة ما.

فباللغة نعرف العالم وبها نبنيه، وبهذا لم تعد اللغة وسيلة لنقل الأفكار والمفاهيم القبلية، وإنما هي الأساس الفاعل المنتج لهذه المفاهيم التي تنتقل بواسطتها، واللغة نظام الدلالة بامتياز، وهي وسيلة التواصل والمعرفة ودلالتها لا تنفك قائمة في العلاقة بين الدوال" الوحدات الصوتية أو مجموعة حروف الإشارة، والمدلولات (الأفكار والمفاهيم)، واللغة (Langage) إمكانية كامنة بالقوة، وتوجد خارج النظام اللغوي وأجهزته، وتهيء له صنع اللغة كنظام قائم "Langue" مثل اللغة العربية أو الفرنسية، ثم الحدث اللغوي الفردي (Parole)

* أستاذة النقد الحديث في الجامعة الأردنية لها العديد من المؤلفات النقدية.

الذي يمارسه متكلم ما، واللغة كنظام هي مجموعة القواعد والقوانين المحدودة التي تهيء حدوث الممارسة الفعلية لعملية القول(1).

وقد عرّف سوسير اللغة بأنها نظام من الإشارات الصادرة عن الإنسان، وقيمتها تكمن في الفكرة المعبرة عنها، والإشارة اعتباطية،

وتعتمد على التواطئ والشيوع، واللغة هي المخزون الذهني الذي تمتلكه الجماعة، بينما الخطاب هو ما يختاره المتحدث من ذلك المخزون ليعبر عن فكرته(2)، واللغة هي مخزون الثقافة ومستودع خبرة الجماعة النفسية والاجتماعية والجمالية، فكل مفردة من مفردات اللغة مشحونة بشحنة دلالية معقدة ومتعددة الجوانب، والسياق النصي يوفر للفظ صلة هي المكونة للمعنى الدلالي، لأن المحيط الخارجي مساهم واضح في تشكل فضاء المعنى والبحث عن الدلالة في داخل النص(3).

أما النسق اللغوي فهو النموذج المعرفي السائد الذي تصبح من خلاله اللغة كياناً قوياً يهيمن على الإنسان ويسيطر على عواطفه

وأحاسيسه(4)، وعليه فإن اللغة أداة للتفكير وإدراك العلم وصياغته وليس أداة للتعبير عن هذه التجربة فحسب، فأي تجربة لا يمكن عقلنتها خارج اللغة

ومن غيرها، فاللغة في النص لا تعبر عن التجربة وإنما هي التجربة ذاتها، هي المعادل الموضوعي لها، ودون هذه التجربة لا يمكن الحديث عن تجربة خارجها(5).

إن الذي يحقق كينونة الإنسان بوصفه "أنا" هي اللغة، وفي اللحظة التي يدخل فيها الإنسان إلى عالمها يصبح فرداً أو رمزاً ضمن رموزها، وعندما تكون اللغة واعية أي تشترط وعي من يتكلم بها، فهي تنبجس عن اللغة المحلية، أو لغة القول الدارج، واللغة متعارف عليها حين تكون نفعية، ولكنها تنزاح إلى أثر جمالي بوصفها دوال تشير إلى مداليل أخرى تقع خارج الأطر القاموسية وقوانين المصاحبة المعجمية حين تكون لغة أدبية، من هنا تكتسب اللغة شرعية وجودها وتكتسب كينونتها بوصفها أنا ولا وعي بوصفها آخر(6).

إن اللغة كما يقول هايدغر بيت الوجود، وفي بيتها يقيم الإنسان، وهؤلاء الذين يفكرون بالكلمات ويخرجونها هم حراس ذلك البيت، وحراستهم تحقق الكشف عن اللغة، وقبضة اللغة على الوجود وقبضة الوجود على اللغة تعني تحققاتها عبر قنوات مختلفة ومتعددة، ومتى ما تحققت اللغة تصبح قوة تكشف وتظهر وتجلي، وتفتح تعدد المعنى عل غموض الذات، فالمحدد الذي نجده في اللغة العادية، هو حقيقة وقع المعنى المنتج في الخطاب(7) فعندما نتكلم نحقق جزءاً فقط من المدلول الكامن، والباقي يُمحى عبر المعنى الكلي للجملة الذي يعمل كوحدة كلام، ولكن ما تبقى من الإمكانيات السيماتطيقية لا يُلغى، بل يطفو حول الكلمات كإمكانات غير معطلة كل التعطيل، ويؤدي السياق مهمة المصفاة. حيث يمرّر بعداً واحداً خلال تفاعلات التجانس والتعزيز، وهكذا تتخلق ظاهرة المعنى التي يمكن أن تصل إلى أحادية تامة كما في

لغات التقنية، كما تحتفظ اللغة بوظيفة جامعة وهي قابلية المفردات لتطوير تنويعات سياقية متعددة، كما تمتلك خاصية تجانسية الخطاب، أي بإنشاء الخطاب لمستوى متجانس من المعنى بوصف أن كل كلمات اللغة العادية متعددة الدلالة(8) لقد تحدث غريماس عن التعبيرية التي تتشكل روعة اللغة قائلاً: "قد يكون هناك سر اللغة، وهذه قضية يتصدى لها الفيلسوف، ولكن ليس هناك سر في اللغة، ولكن هناك سر اللغة، وهو ما تبلغه اللغة أو الشيء الذي تبلغه(9)".

واللغة حين تصبح مؤسسة اجتماعية تشكل سلطة تمييز أولاً من خلال الأنساق التي تمنحها هذه الصفة التميزية المؤسسية الحامية للمجتمع لأنها سلطة (Power) (10) من هنا تنتشر الآن

أفكار التصحيح اللغوي political Correctness، للتخلص من الصور النمطية السلبية المغلوطة الشائعة في المجتمعات والثقافات المختلفة، لكن ذلك لن ينتج أدباً مغايراً للأدب الذي يكتبه الرجل بقدر ما يشيع ثقافة متحررة من التابوهات والتمثيلات والصور النمطية التي نصادفها في الفكر والأدب والإعلام والمجتمع وفي كل

لحظة(11) بوصف أن اللغة حاملة لكل مفاهيم الصور النمطية والتمثيلات الجنسوية في المجتمع.

وترى الدراسات أن قضية التحيز في اللغة نابتة من سجالات ثنائية الذكر والأنثى، والتي هي أكثر القضايا إلحاحاً في التفكير والمثاقفة لانطوائها على تداعيات ماضوية، رافقت وجود

الإنسان، وأخذت بالتنامي والتشابك لالتباس مفرداتها وتباين الشريكين في رؤية كل منهما للآخر، وطبيعة المهمة المنوطة بهما في صياغة الحياة، مما أدى إلى بروز قضية التحيّز الجنسي، الذي تطلب مبادرات لتعديل المنطلقات السائدة والأفكار المستكنّة عن الذكورة والأنوثة، التي كرست ثقافتها الأدوار بين الرجل والمرأة، حيث اعتبرت أن مركزية العقل والمكانة السنية للرجل وللمرأة العاطفة والهوى، واللغة في هذه المعادلة ليست منبتّة عن الثقافة،

بل هي تعبير عنها وجزء متخلق في تربتها، فهي وسيط متغير، وتغيرها يعتمد على تغيير السياق

التاريخي والاجتماعي لاستعمالاتها(12) وعليه فإن كل ثمة تحيز خارج عن مقتضى الإبانة(13) فمنبته الثقافة وقيم المجتمع، فاللغة محايدة في مستوياتها المتعينة ولكنها تصطبغ بالأطر المعرفية والاجتماعية

للأفراد(14)،

وهنا فمن المهم ألا نخلط بين اللغة بوصفها ظاهرة والنحو أو النظرية التي تحاول استخلاص قوانين تلك الظاهرة، وإذا كان هناك تحيز فإنه ربما لا يعود إلى اللغة، بقدر ما يعود إلى الثقافة النحوية التي من المحتمل أن تكون قد مالت إلى الذكورة(15) وقد رأى باختين في معرض مناقشته لمفهوم اللغة، أن كل لفظ بل كل مفردة كانت تنطوي على مجموعة كبيرة من الأفكار القديمة والدوافع والمقاصد التي تبناها القرّاء، والكتاب على مدى قرون من الزمن(16).

إن كلّ نسق معرفي ينتج أيديولوجيته الخاصة به التي تعد جزءاً لا يتجزأ من الرؤية الحاملة لنسق المعرفة والمسوغة لغاياته وبواعثه، والنسق اللغوي هو النموذج المعرفي السائد، واللغة من خلاله تصبح كياناً قوياً يهيمن على الإنسان،

ويسيطر على عواطفه وأحاسيسه، وباللغة ينتج المعنى ويشكل هذا العالم ويحوله(17).

من هنا جاء تركيز النقد النسوي على الانطلاق من كون النساء مسقطات من اللغة ومن الرابطة الاجتماعية ليصبح جوهر الأيديولوجية النسوية الجديدة هو تعديل اللغة وأعراف التعبير الأخرى عن طريق أسلوب أكثر قرباً من الجسد، ومن العاطفة، وهنا فإن جوليا كرستيفا لا تتحدث عن لغة خاصة بالنساء لن تكون نتاج اختلاف جنسوي بقدر ما هي نتاج نزعة هامشية اجتماعية، كما أنها لا تتحدث عن النوعية الجمالية للنتاجات الأنثوية، فالغالبية من الكتابات النسائية كما ترى تكرر نزعة رومانسية متشيئة أو محبطة وتعرض انفجاراً للذات المفتقرة إلى الإشباع النرجسي في عصر محبط للنرجسيات كما تقول(18)، ومن هنا تكون الدعوة لمساجلة النتاج السائد والكشف عن جوانب مغايرته للسائد وعن أفق هذه المغايرة.

لقد اعتبرت لغة النساء لغة دونية لأنها تتضمن نماذج عن الضعف وعدم الثقة، وتركز على التافه والعابث وغير الجاد، وتعطي الأولوية للاستجابة الشخصية والعاطفية وتؤكد "لاكوف" وهي عالمة في علم الاجتماع: أن المنطوق الذكوري أقوى، وينبغي أن تتبناه النساء إذا ما أردن إحراز مساواة اجتماعية مع الرجال"(19) ذلك أن الكلمة تنتقل من مجال الكلمة الحيادية (Neutre) لتدخل في التواصل "Communication" من حيث كونها خطاباً موجهاً إلى الآخر، وفي العمل الأدبي فهي: مساحة غيرية "Objectale" تنتظم فيها عناصر موجودة سابقاً، وبنى يتمرأى فيها المعنى الاستعلائي المدعوم بالوعي المتعالي لفاعلين موجودين دائماً(20)،

وهذا يعني أن اتساع الهوّة في الخصائص اللغوية المائزة للجنسين يتناسب طردياً مع التواصل والمشاركة في المشهد الحياتي، فكلما ضاقت الهوة قلّت الاختلافات اللغوية بينهما، وكلما تقوقعت المرأة في حراسة الهيكل المنزلي، وتوارت عن الشهود، زادت الاختلافات بين الجنسين وتعمّقت (21) وهذا يعني أخذ الشروط المادية التي ينتج فيها الرجال والنساء الأدب معاً بعين الاعتبار، ذلك أنَّ لها تأثيراً في شكل ما يقومون بكتابته ومضمونه، فنحن لا يمكننا أن نفصل قضايا تنميط الهوية الجنسية عن شروطها المادية في التاريخ، وهذا يعني أن التحرر لن يأتي من التغيرات في الثقافة فحسب(22).

ثمة مسألة أخرى لا بدّ من الإشارة إليها وهي ذات علاقة بالتلقي، ذلك أن أيديولوجيا الهوية الجنسية تؤثر في الطريقة التي تقرأ بها كتابات الرجال والنساء وفي أسس عيون الأدب(23) فسيرورة القراءة تتضمن دائماً رؤية النص من خلال المنظور المستمر الانتقال الذي يربط مراحل مختلفة، بانياً ما يسمى بالبعد الحقيقي للنصوص والذي يتوفر على تعديل مستمر يمنحه واقعه الخاص(24).

ويرى بعض النقاد أن كتابة المرأة ليست في السياق الثقافي، وهذه المسألة تطرح قضية التمثيل البلاغي لمسيرة الكتابة بعامة في أسلوب المرأة، فالرجل عادة يكتب بأسلوب ثقافي، بينما المرأة تكتب بأسلوب لا ثقافي، وهي تجترح بذلك كتابة

حيوية ومتطورة وغنية، ذلك أن الرجل يكتب بمراجع ثقافية وايحاءات وإحالات ثقافية وهذا يتناسب مع تاريخية كتابته، بينما المرأة وهذا ما يناسب تاريخية كتابتها، تكتب بلغة وطرق غير ثقافية بمعنى الاتكاء إلى المرجعية الثقافية، ودائماً هناك عودة إلى المخزون الثقافي في العمل الأدبي(25)، وهذا يقودنا إلى الحديث عن اتسام صوت الرجل في الكتابة بالسلطة والمرجعية والطابع النبوئي، في حين يتميز صوت المرأة الكاتبة بالفطنة والدهاء وحسِّ المفارقة اللاذعة(26).

والناظر في الرواية النسوية العربية سيجد أن بعض النصوص ذاتها قد ناقشت مسألة اللغة وتجلياتها في الكتابة من خلال متنها السردي، وأن هذه المناقشة قد انطلقت وكما تشير الدراسات من موقف أنثوي داع إلى تفكيك السائد والبحث عن أفق الاختلاف والمغايرة النسوي فيما يتعلق بتوظيف اللغة في النصوص السردية، ففي رواية ذاكرة الجسد على سبيل المثال دار حوار بين حياة وخالد حول اللغة التي تكتب بها رواياتها، وحول غلبة اللغة الفرنسية على كتابة الكتاب العرب من دول المغرب العربي، لتقول حياة لخالد: أن اللغة العربية هي لغة القلب، وأن الكاتب حين يكتب فإنه يكتب باللغة التي يحسُّ بها الأشياء "المهم اللغة التي نتحدث بها لأنفسنا، وليست تلك التي نتحدث بها للآخرين"(27) فالبطلة المروي لها والمشاركة في صنع أحداث الرواية المستعادة أحداثها وزمانها ترى بأن اللغة: هي التي ترمز بأنه ليس ثمة أسود وأبيض حول الأشياء، وأن وجهاً آخر دائماً للأشياء يمكن للمرء أن يفكر بها(28)، وهنا فإن الكتابة تنقض أية ثنائية ضدية قسرية كما هو معتاد في الفكر والممارسة الثقافية والاجتماعية والتي تفسر الأمور على حدية اللون الواحد المضاد للآخر، فثمة طيف من الألوان الأخرى والتي تستحق التفكير فيها بعيداً عن قسرية الأبيض والأسود.

كما ناقشت أيضاً زينة في رواية الميراث لسحر خليفة مسألة الفصحى والعامية، وكأنها تقدم تفسيراً أو تسويغاً لاستخدامها العامية في الحوار كاشفة عن الحيرة التي أصابتها والقرار الصعب الذي كان عليها أن تتخذه بهذا الصدد، حيث وجدت نفسها تائهة بين العامية والفصحى(29).

لقد رأت زينة أيضاً في رواية الميراث أن فهم الناس لا يمكن أن يتحقق إلا بلغتهم، وأن هجنة اللغة في مثل وضعها بين الأمركة في اللغة والحياة وبين العودة إلى الوطن حيث صار لزاماً عليها أن تفهم لغة الشارع والناس، قد وضعتها في وضع التائهة بين لغتين العربية والإنجليزية، وبين سياقين، سياق العامية والفصحى(30).

لقد اجترحت زينة في هذه الرواية نسقاً لغوياً يغلب العامية على الفصحى، وخاصة في الحوارات في ثنايا السرد معتبرة أن ثمة إشكالية في استخدام اللغة العربية، وأن هذه الإشكالية تدور بين الفصحى التي صارت لا تعبر عن هموم الناس، وبين العامية الأقرب إلى فهم الناس، وهي ترى في معرض مناقشتها لهذه المسألة أن هموم الناس لا تقرأ بالفصحى لأن الفصحى لغة الرقيب، رقيب السياسة ورقيب الذات، فما يفلح في الهرب من مقص الرقيب تشذّبه مقصات الذات(31).

وكأنَّ الكاتبة في هذا السجال تشير بشكل خفي إلى أن الفصحى هي لغة الرجال بكل تاريخ الرجولة اللغوي، وأن العاميّة التي كسرت وشرخت مثالياتهم تشير إلى الأنوثة وإن كانت

عرجاء، وما علاقة الفواصل وعلامات الاستفهام باللغة إلاّ بكونها تعني صيحات النساء، وهذا يعني أن الفصحى هي القاعدة الأصل الدالة على الفحولة أو المؤشرة إليها، وأن العاميةّ هي الخروج المهمش أي المرأة، ولكنها موجودة رغم التهميش، بدليل أنّ الفصحى هي المعتمدة والمؤصلة والعامية ليست كذلك إذ لا يعتد بها، والمجتمع كله يتعامل بتناقض حاد، إذ يكتب بالفصحى، ويحكي بالعاميّة، فهل مثل هذه المواضعة اللغوية في المجتمع العربي شرخ من شروخاته الدالة على تقسيم جنسوي؟.

لقد تمثلت كتابة المرأة اللغة المحكية بمختلف لهجاتها ومختلف دلالاتها وانزياحاتها أيضاً نحو أثر جمالي تبدى في استخدام اللغة المحكية، وقد تميزت كتابة المرأة وهي تبني أنساقها الثقافية باجتراحها نسقاً ثقافياً له تماس وعلاقة بالمهمش والتفاصيل الكثيرة والدقيقة التي تهتم بها المرأة، سواء أكان ذلك بسبب من فضائها الخاص الذي يحتم عليها ارتباطاً عائلياً واجتماعياً بالأرضية التي تشكل حاضنة لهذا المكون للمسكوت عنه بكل تفصيلاته وتدرجاته وألوانه، بما شكل خصوصية في استخدام اللغة، وأول تمثلات هذه الخصوصية: الكتابة باللهجة المحكية الدارجة واعتمادها أسلوباً في الكتابة كما في رواية الميراث لسحر خليفة، أو استلال الجمل والتعبيرات الدالة من المحكية الجزائرية التي تنتظم في انزياح دلالي بأثر جمالي، ومن هذه المشاهد التي وظفت فيها اللغة المحكية الجزائرية المشهد الذي ذهب فيه خالد بن طوبال مرسلاً من قبل الوالد (سي الطاهر) الذي استشهد فيما بعد لزيارة أسرة حياة وعلى الباب الحديدي الأخضر كما يصفه: قابل "أما الزهرة" وبادرها بالتحية قائلاً لها:

. واشك أما الزهرة؟.. زاد بكاؤها وتحتضنني وتسألني بدورها

. واشك راك يا ولدي(32).

إن إبراز خصوصية اللغة في استخداماتها المحكية كان يشكل ضرورة لازمة خاصة في الحوار بين الشخصيات، ذلك أن هذه الخصوصية على علاقة ماسة بمعجم من الألوان والروائح والتفصيلات الدقيقة الخاص بالبيوت والحدائق والشوارع، وهي ذات صلة بتمييز المتحاورين ومستوياتهم الفكرية والتعليمية ومستوياتهم الحياتية الاجتماعية، فقد كانت هذه اللهجة المحكية بكل حمولاتها دالة على الموقع الاجتماعي، وعلى الموقع الجغرافي أيضاً من حيث الارتباط بنمط الحياة الريفي أو المديني، كما شكل هذا الاستخدام بكل خصوصيته معجماً للموروث الشفاهي، ذلك أن استخدام صيغ سردية مستمدة من التراث الشعبي وطرق الحكي الشفاهي مما يجعل النص مجتلى لاستخدامات متنوعة من اللهجات الاجتماعية التي تنتج تأثيراً وتأثراً متبادلاً بين الشفاهي والمكتوب، وتجعل النص ساحة لتفاعل صيغ لغوية تنحو إلى التخلص من حمولاتها الدلالية المسبقة والمستهلكة(33).

وتكاد رواية سحر خليفة "الميراث" أن تكون المثال الأبرز على هذه المزاوجة بين طرق الحكي الشفاهي والمكتوب، وخاصة أنها وردت في النص بمساحات كبيرة وبأنثيال سردي يتجاوز الحبكة السردية الأساسية في النص باتجاه تدفق سردي تلقائي حرٍ منثال، ومن أمثلته في الرواية، الحوار الذي دارٍ بين زينة ونهلة التي لم تحضر حفلة

عيد ميلاد فيوليت ابنة أم جريس، وهما لا تريدانها في الحفلة مما أذكى فيها حس الحزن والفجيعة، وبدأت حوارها مع زينة، وهذا الحوار رغم كبر مساحته السردية إلا أن إيراده سيعطي القصد المراد حينما نتحدث عن المحكي الشفاهي في سرد الكاتبة، الذي يشكل معجماً لغوياً بخصوصية دالة على تداوليته ومقروئيته المتحققة، التي تعني عدم الالتزام بجملٍ مركزية للسرد تراعي تسلسلها وتراتبها الزمني، وهذا يدخل في باب الاشتغال على مركزية الرواية ونقض هذه المركزية وتفكيكها بسرد تلقائي حرٍ لا تستوقفه الحبكة المركزية في الرواية، فها هي نهلة تهزّ رأسها يميناً وشمالاً وهي ما زالت تحملق: "ما تقولي شيء، مش هذا هو لبّ الموضوع أنا مش قلقانة بأم جريس وحكاياتها وقصصها عن جريس وأميركا والسانتاكلوز، وكريسماس تري، وكل الحواديت من هون وهناك حتى تثبت أنّها مهمة وأنها راقية، لا هي راقية ولا بنتها والله لو عملوا بدل العيد ألف وخمسمية عيد بتظلها أم جريس، سارة، سارة النارسة اللي كانت مثل الخدامات وتنام الليل بالمستشفى، على شو ها لسّت شايفة حالها؟ والله تحضّرنا.. هي أخرتها، هابي بيرث دي، ها؟ وبالله من كل عقلكم غنيتوا"(34).

وفي مقطع آخر من ذات الحوار الذي يبدو طويلاً ولكن تنوعه وعدم التزامه بوجهة سرد محددة، وامتداد حمولات لغته على سرديات زمنية متعددة وهو يحيل عليها واشتماله على التداعي الحر والتذكر وكذلك استنفاره الذكريات التي تحضر الماضي وتجعله في حاضر السرد كما لو كان مرهناً يجعله قطعة سردية مدهشة، ومرة أخرى تحدج نهلة زينة بنظرات الشك وتنطلق حاكية:

. "لا أنت فاهمة منيح كثير، بس عاملة حالك مش فاهمة، أنت فاهمة أنه مازن دايخ فيها هناك بيروح يسكر ويخمر ويأكل وينيّز عا الآخر، هناك بروح مثل السلطان، بيقعد على الصوفا ويتمدد يسمع فيروز وأم كلثوم وهي بتغني له على الأطلال، أي أطلال؟ أي بيروت؟ عامل حاله رجّال كبير وبيحكي كلام كله ألغاز، قاعد بلا شغلة ولا عملة ودابر عامل لي جيفارا وقيس وليلى، هذا اللي نلته من عمري، هذا اللي ضيعت شبابي في الغربة عشان أناله، هذا اللي صرفت عليه من شقا عمري وعرق الكويت عشان ألقاه؟ هذا وهدول كلهم، كلهم عصروني مثل الليمون وراحوا لحالهم، وداروا الدنيا وداروا ظهورهم، حبّوا وكرهوا وعرفوا نسوان أكثر من عدد الشعر بلحاهم، صاروا مهندسين وما شاء الله، وأنا في الكويت زي البقرة أحلب وأعلم وأربي وهم دايرين ومش سائلين، كل واحد عنده عر ولاد ومرة وتنتين وأنا قاعدة هون زي التيسة أداري الرّجال المجلوط وأدلع جيفارا المبروط، عامل فدائي ومثقف وحامل هموم الناس والكون، هو همّه مش قادر عليه... تصوري تصوري حتى جريس اللي كان صايع واللي كان جرسون في إسرائيل صار وتصور... ساعة فلوريدا وساعة نيويورك، وديزني لاند وأيكوت سنتر.. والوالد طبعاً متضايق، والموسم زفت، وأمي مريضة وبدها عملية، والأهبل بده يصير صناعي ويصنّع ملبس وشوكولاتة، والعمر مر وسنين ضاعت ولقيتني ختياره بلا جوز ولا بيت ولا مين يناديني يا ماما، هاي آخرتها، سامعة شو بقول(35)".

إن الناظر في هذا النص من حوار نهلة

وزينة، سيجد فيه اهتماماً بالحدسية وارتباطاً بها، فقبل ابتداء نهلة خطابها السردي حملقت في الفراغ أمامها معتمدة أحاسيسها الخاصة بموقف الذهاب إلى الحفلة دونها، ثم أعقبت ذلك بنظرات الشك، ثم انثالت بسردها أيضاً الذي يتوفر على أنساق لغوية دالة على التقاليد الاجتماعية كما في الحديث عن حفلة عيد الميلاد والغناء فيها الذي يعتبر طارئاً ومستهجناً على بيئة تنحدر من منبت قضيتها وتروم إلى التأثير وكسب التضامن، وهذا ينسجم مع ترسيمات الجندر في المجتمع العربي، فالمرأة حين ترد كسب التأييد والتعاطف تلجأ إلى الخطاب العاطفي المؤثر.

إن لهجة نهلة في هذا النص أيضاً قد بدت لهجة نسائية وخاصة بتعمدها الخلط بين الراهن والماضي، وبين الموقف من الأفكار الثورية والتقدمية التي فقدت مصداقيتها في الراهن، وكشفت عن عيوب منظريها وعيوب المجتمع الذي التفّ حول هؤلاء المنظرين أملاً وتوقاً ليجنوا الخيبة معاً، وضياع الملامح والأحلام، وهامشية دور المرأة في كل ذلك، فقد اقتصر على المداراة وامتصاص الخيبات التي لم تكن طرفاً فيها "وأنا قاعدة هون زي التيسة أداري الرّجال المجلوط، وادلع جيفارا المربوط(36)".

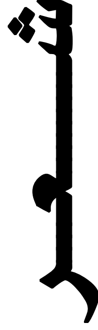
لقد كشف هذا النص أيضاً عن ترسيمات جندرية في المحتوى القيمي الذي يعد المرأة التي تقوم كل شيء في شبابها بعائلة ترعاها وتصونها وخاصة إذا تقدم بها السن، لتكتشف عيب وخواء هذه الفكرة التي لا تستند إلى معطى مادي عياني، وتنقضها وتنفيها من أساسه "طول عمري ريفي، وهي في موقفها من هذا النسق المجتمعي استخدمت الكلمات المرتبطة بالعاطفة والإحساس خاصة في تأكيدها على فكرة أنها عملت من أجل العائلة، ومن أجل الأخوة والأهل، وخاصة فترة عملها في الكويت، وكانت مثل البقرة الحلوب التي جفّ ضرعها وجوبهت بالنكران، فخطابها اللغوي يحمل مدى التأثير العاطفي طلباً للتعاطف، وكأنها ترافع عن أسدد وأربي وأقول آمين، وأقول: يا الله بكره بلاقيهم لما احتاج، مين حاطط على رأسه خيمة، بكرة بمرض، بكرة بعجّز، بكرة بخرفن، ويمكن في كبري ألاقيهم، وهايني لا بكبري ولا بصغري ألاقي واحد يسندني(37)"، كما اشتمل النص على مفاتيح كلامية خاصة بخطاب المرأة المنطلق من الهامش، وهو خطاب الخاضع الذي لا حول له ولا قوة، "والله يلعنّي ويلعنهم، والله ياخدني وياخدهم، يلعن أبوها من عيشة(38)" ولغتها في مثل هذه المقاطع لغة العاجز الذي ينتظر حلاً من السماء، وليست لغة القوة التي تفرض مطالبها، في لغة مراوغة تلتمس الحظوة والقبول والتعاطف والتضامن، وهنا فإن هذا النص يساءل مساحة الثابت في الفكر المرجعي المنظم للمؤسسة الاجتماعية، والتي تعتبر اللغة أحد تمظهراتها باتجاه تحولات تناسب الراهن، وتناسب التغيرات الطارئة، والتي تخلخل الثوابت وتدفعها باتجاه التحولات المرغوبة التي تحمل لواءها الفئات المهمشة في المجتمع والمقصاة والمبعدة عن مركزية الثابت والمتحول في المجتمع.

المراجع

1 . ينظر: ميجان الرويلي، سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي: 69.
2 . ينظر: عبد الله الغذامي، الخطيئة والتفكير من البنيوية، إلى التشريحية، النادي الأدبي، ط1، 1985: 30.
3 . ينظر: حسن حنفي، قراءة النص، مجلة ألف، مجلة البلاغة المقارنة، ع8 ، 1988: 76.
4 . ينظر: محمد علي الكردي، النقد البنيوي بين الأيديولوجيا والنظرية، فصول، م4، ع1، اكتوبر، 1983: 148.
5 . ينظر: صبري حافظ، خصوصية الرواية العربية، فصول، م17، ع1، 1998: 215.
6 . ينظر: ذياب شاهين، الشاعر واللغة، الصراع بين المحكي والمكتوب، الرافد، ع71، يوليو، 203: 78.
7 . ينظر: بول ريكور، إشكالية ثنائية المعنى، ترجمة فريال جبوري غزول، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، ع8 ، ربيع 1988: 145.
8 . نفسه: 146.
9 . نفسه: 149.
10 . ينظر: فخري صالح، وهم البدايات، الخطاب الروائي في الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1993: 239.
11 . نفسه: 239.
12 . ينظر: عيسى برهومة، اللغة والجنس: 71؛ 78.
13 . ينظر: من مقدمة الدكتور نهاد الموسى لكتاب اللغة والجنس؛ عيسى برهومة، اللغة والجنس: 3.
14 . نفسه: 78.
15 . محمد البربري، التذكير والتأنيث في اللغة العربية، ألف، مجلة البلاغة المقارنة، ع122: 1999، 19.
16 . ينظر: تزفتان تودروف، المبدأ الحواري: 171
17 . ينظر: محمد علي الكردي، النقد البنيوي، الأيديولوجيا والنظرية: 150.
18 . تنظر: جوليا كرستيفا، شعرية محطمة، ترجمة وائل بركات، نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ع15 ، 2001: 205.
19 . ينظر: بيتر ويدسون، رامان سلدن، النظريات النسوية: 25.
20 . تنظر: جوليا كرستيفا، شعرية محطمة، ترجمة وائل بركات، نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ع15، 2001: 175.
21 . ينظر، عيسى برهومة، اللغة والجنس: 15.
22 . ينظر: بيتر ويدسون، رامان سلدن، النظريات النسوية: 27.
23 . نفسه: 27.
24 . ينظر: ولفكانك أيزر، سيرورة القراءة، ترجمة فاطمة الذهبي، نوافذ، ع15، النادي الأدبي بجدة، 2001: 141.
25 . ينظر: رشيد الضعيف، خصوصية الرواية العربية: 429.
26 . ينظر: فخري صالح، المرأة قاصة: 239.
27 . بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية العربية، ط1، دمشق، 1999: 196.
28 . أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: 91.

29 . تنظر: بثينة شعبان، مئة عام من الرواية النسائية: 223.
30 . تنظر: سحر خليفة، الميراث: 72.
31 . نفسه: 72.
32 . أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد: 112.
33 . ينظر: محمد برادة، عبد الله الغذامي، خصوصية الرواية العربية: 449، بتصرف.
34 . سحر خليفة، الميراث: 69.
35 . نفسه: 69؛ 70؛ 71.
36 . سحر خليفة، الميراث: 70.
37 . نفسه: 70.
38 . نفسه: 70.

الأعمال الشعرية
أحمد الخطيب



بحلّة جميلة، وطباعة أنيقة صدرت الأعمال الشعرية للشاعر أحمد الخطيب عن دار الجنان في مدينة عمان، حيث اشتملت على العديد من دواوينه الشعرية المنشورة سابقاً بدءاً من عام 1985 وحتى 2003 والتي جاءت تحت عناوين (أيامه الأسبوع يكتب شمس غايته)، (عليك بمائي)، (أرى أنه ليس في حلمه)، (الحجر الضيق)، (باب القطين)، (لا يقل الكلام)، (مرايا الضرير)، (اللهاث القتيل)، (أنثى الريح)، (رفعت خيالي إلى سكوتي)، (أصابع ضالعة في الانتشار)، (حاجز الصوت).

من مناخ الديوان:

الظلال الخفية في مأتم الشمس

تسعى إلى جثتي كي تعد الخسارات

هذا بريد من الشوك، مأوى هبوب الرياح

وهذا جدار لأسند رأسي

الشاعر أحمد الخطيب من مواليد مدينة أربد 1959، وله ثلاثة عشر ديواناً.

27

إشكالية النقد الروائي
حول روايات
نجيب محفوظ

د. فاروق إبراهيم مغربي* ـ سورية

آ. ضبط المصطلح:

إنّ مفهوم النقد بشكل عام، لا يصل مداه إلا عندما يمثّل الناقد لغته النقدية بشكل دقيق.

وهذا يعني أن ضبط المصطلحات. وتحديد المفهومات، يعدّان من أهمّ ما يقوم به دارس النقد. وخاصة إذا رأى أن ثمّة تخبّطاً في تلك المصطلحات والمفهومات،

من هنا، نجد لزاماً علينا أن نتناول بادئ ذي بدء. مصطلحي "التفسير (Exegesis)" و"التأويل" (Interpretation)، بشيء من التفصيل، لأنّ جلّ آليات النقد التي يمكن أن تمرّ معنا ستكون منضوية تحت أحد هذين المصطلحين، ولذلك فإننا سنعرض هذين المصطلحين عبر تطورهما التاريخي، حتى نصل إلى هذا العصر، وغايتنا في النهاية، تحديد هذين المصطلحين بشكل يجنّبنا الكثير من المزالق التي سنراها واضحة عند أغلب النقّاد.

* أستاذ الأدب الحديث في جامعة تشرين (اللاذقية).

له مؤلفات مطبوعة

التفسير لغة: الإبانة وكشف المغطى(1)، ويرى صاحب القاموس المحيط أن التفسير والتأويل واحد(2)، ولذلك قال في مادته "آل" أوَّلَ الكلام تأويلاً، دبّره وقدّره وفسّره(3). وقد اتفقت أغلب المعجمات على أن "التفسير" هو كشف المراد عن اللفظ المشكّل، و"التأويل" هو ردّ أحد المحتملين إلى ما يطابق الظاهر(4). وقد أضاف صاحب تاج العروس في سياق مادة "فسر": ((وقيل: التفسير شرح ما جاء مجملاً من القصص في الكتاب الكريم، وتعريف ما تدّل عليه الألفاظ الغريبة، وتبيين الأمور التي أنزلت بسببها الآية؛ والتأويل: هو تبيين معنى المتشابه هو ما لم يقطع بفحواه من غير تردّد فيه، وهو النص(5))).

إنّ "التفسير" و"التأويل" مصطلحان ارتبطا بظهور القرآن، حتى إن الأول صار عنواناً وعلماً للعلم الخاص بفهم الكتاب المنزل، وبيانه، وهو "علم التفسير"، ولذل صار المصطلح الشرعي يعني ((توضيح معنى الآية، وشأنها، وقصتها، والسبب الذي نزلت فيه بلفظ يدّل عليه دلالة ظاهرة(6))). أما "التأويل" شرعاً فهو ((صرف اللفظ عن معناه الظاهري إلى معنى يحتمله، إذا كان المحتمل الذي يراه موافقاً للكتاب والسنة مثل قوله تعالى "يخرج الحي من الميت" (الأنبياء 95) إن أراد به إخراج الطير من البيضة كان تفسيراً، وإن أراد به إخراج المؤمن من الكافر، أو العالم من الجاهل كان تأويلاً(7))).

ولعلّنا هنا، نستطيع أن نلاحظ أن المعنى الشرعي قد اشترط في التأويل وجوب موافقة المعنى للكتاب والسنّة، وهذا يعني ببساطة أنه يمكن أن يكون هناك تأويل لا يوافق الكتاب والسنّة، وتأويل كهذا، مرفوض من الناحية الشرعية فقط. وعلى الصعيد الأدبي الذي نحن بصدده، يمكننا أن نرى عدداً من التأويلات المتباينة وفقاً لاجتهاد المؤوِّل.

إن المفسرين القدامى قد اختلفوا فيما يحمله هذان المصطلحان من معان، ويمكننا أن نلاحظ في ذلك فريقين: الأول رأى أنهما بمعنى واحد، ومن هؤلاء "أبو عبيدة، وثعلب(8)". كذلك نجد أن "القرطبي" لا يختلف عنهما عندما يجعل التأويل من معاني التفسير عندما يقول: "والتأويل يكون بمعنى التفسير... وقد حدده بعض الفقهاء فقالوا: هو إبداء احتمال في اللفظ مقصور بدليل خارج عنه، فالتفسير بيات اللفظ كقوله: "لا ريب فيه" (البقرة /2) أي لا شك... والتأويل بيان المعنى كقوله: لا شك فيه عند المؤمنين(9)".

الفريق الثاني رأى بينهما فرقاً، ومن هؤلاء: "الزركشي" صاحب البرهان في علوم القرآن، فقد لاحظ أن أكثر استعمال التفسير في الألفاظ، وأكثر استعمال التأويل في المعاني، وكذلك لاحظ أن التأويل يستعمل بكثرة في الكتب الإلهية، أما التفسير ففي غيرها(10). وذكر الإمام "أبو القاسم محمد بن حبيب النيسابوري" أن بعض العلماء في زمانه "ممن لا يحسنون تلاوة القرآن أو معنى السورة والآية، لا يحسنون التفريق بين التفسير والتأويل(11)". والتفسير عند "الماتريدي" هو القطع بأن مراد الله تعالى كذا، والتأويل ترجيح أحد الاحتمالات من دون قطع حيث إن التفسير ما يتعلق بالرواية، والتأويل ما يتعلق بالدراية(12). وجعل "الزركشي" التأويل من باب الاجتهاد يقول: "والرابع ما يرجع إلى اجتهاد العلماء، وهو الذي يغلب عليه إطلاق التأويل: وهو صرف اللفظ إلى ما يؤول إليه، فالمفسر ناقل

والمؤوِّل مستنبط(13)". وذكر "أبو طالب التغلبي(14)" أن التفسير هو بيان وضع اللفظ إما حقيقة إما مجازاً كتفسير الصراط بالطريق، والتأويل تفسير باطن اللفظ فالتأويل عنده إخبار عن حقيقة المراد، والتفسير إخبار عن دليل المراد[1].

لو انتقلنا إلى العصر الحديث، لرأينا أن التخبط في هذين المصطلحين يزداد بشكل مضطرد، وازدياده ناتج عن عدم التحديد؛ فكل ناقد له وجهة نظره، وخاصة أنه تم استحضار مصطلح آخر هو "التحليل" ((Analysis)) فأخذ هذا المصطلح يتوسط بين التفسير والتأويل مرة، ويتساوى مع التفسير مرة، ومع التأويل مرة أخرى ناهيك أن مصطلحاً آخر بدأ يستعمل بقوة هو "الشرح" ((Paraphrasing)) وكثيرة هي الدراسات التي ساوت بين الشرح والتفسير.

ولو انطلقنا الآن إلى حيّز الكلام المدعوم بشواهد علمية على ما نقول لرأينا أن الذين ينحون نحو البنيوية يساوون بين التفسير والتحليل، هاهو ذا الدكتور "عبد الله الغذامي" يقول: "والدلالة الضمنية فعالية فنية توجد في النص كإمكانية غرسها الكاتب، وتنتظر القارئ المدرّب لكي يكتشفها في النص، فالقارئ لا يعطي النص معنى أو دلالة غريبة عليه، وإنما يكتشف ما فيه فقط. وهذا مفهوم "تفسير الأدب"... ذلك أن تفسير الأدب هو وصف لفهمنا للنص، بينما الشرح هو إعادة كتابة النص بكلمات تبدو لصاحبها أنها أوضح من الأصلية، والتفسير بهذا المفهوم هو ما قد عناه "رولان بارت" بصفة "علم حالات المضمون" مما يختلف عن "علم المضمون" أنه ليس شرحاً، ولكنه تفسير، أو علم للنماذج، أي أنه ((الدلالة الضمنية

للنص، وليس الدلالة الصريحة(15))). ولأنه يستعمل التفسير بمعنى التحليل يقول: ((وسيظل النص يقبل تفسيرات مختلفة، ومتعددة بعدد مرات قراءاته(16))). وكذلك يفعل الدكتور "عز الدين إسماعيل" فهو برغم تخبطه[2] يستعمل التفسير بمعنى التحليل، ولعلّ عنوان كتابه "التفسير النفسي للأدب" هو خير دليل على ذلك، فهو يرى أن عملية التفسير (التحليل) ((ليست عملية آلية يستطيع كلّ إنسان أن يزاولها(17))). والدكتور "جابر عصفور" يجعل التفسير بمعنى التحليل عندما يقول ((ونواجه . باختصار . هذا الوضع المعقّد من التفسير والشروح والتأويلات(18))، وواضح أن التفسير يشكل مختلفاً عن التحليل، ومساوياً للشرح، عندما يعطف التحليل على التفسير بقوله: "وأن تعمّق قدرته على التفسير والتحليل(19)". والدكتور "نعيم اليافي "يفرّق بين كلّ من الشرح والتفسير والتحليل بقوله: ((سواء أكان شرحاً أم تفسيراً أم تحليلاً(20))). أو قوله: ((تحليلها وتفسيرها(21))).

لو انتقلنا إلى الناقد "غراهام هو" لرأيناه يخلط بين التفسير والإيضاح والشرح والتأويل

---

[1] لمزيد من المعلومات انظر: التأويل النحوي في القرآن الكريم. عبد الحاج أحمد الحموز، ط1 . الرياض . مكتبة الرشد، 1948، 9 . 20.

[2] انظر: التفسير للأدب، عز الدين إسماعيل، ط4، بيروت، دار العودة، 1981، فقد استعمل عبارة "الشرح والتفسير"، ص 250 . 259، وعبارة "الدراسة والتفسير"، ص 251، وعبارة "التحليل والتفسير"، ص 252.

عندما يقول: ((التفسير أكثر وظائف النقد إلحاحاً وتكراراً، فقبل أن نستطيع الحكم على الأدب، أو التروّي في صلته بالفعاليات الإنسانية الأخرى، يجب فهمه فهماً صائباً. وقد كان التفسير أو الإيضاح أو الشرح (بحسب أي تعبير دارج) يشكّل في كلّ العصور قسماً كبيراً من الفعالية النقدية(22))). وربّما كان هذا الفهم هو لذي جعله يرى أن لتفسير الأدب مفهومين شائعين هما:

((آ. إنه لكشف قصد الكاتب عن طريق إزالة العقبات التي تقف في وجه الفهم؛ أي أنه لشرح الألفاظ والمصطلحات والتراكيب للتعقيب على التوريات الغامضة، وتوضيح المناظرات، فقد كان يظنّ أن المعنى المقصود سيبرز بعد ذلك جليّاً، فينتهي بذلك عمل الشارح أو المفسّر.

ب . إن للعمل الأدبي معنى خفيّاً، أو مستتراً لا ينكشف ضرورةً بمجرد إزالة العقبات، وإن من مهمات النقاد أن يؤوّل هذا المعنى المستتر الذي قصد إليه الكاتب عامداً أو لم يقصد، (23))). وكما نلاحظ، فإنّ الناقد هنا يجعل النقد كلّه منحصراً في التفسير، وهذا ما سنبيّن بطلانه . من وجهة نظرنا . لاحقاً لأنه يحمّل التفسير ما لا طاقة له به.

ومن الملاحظ، بعد هذا كلّه، أننا لم نصل إلى مفهوم واضح لأي من المصطلحات التي مرّت بنا، وكان من المفيد والجيد، لو أن معاجم المصطلحات الأدبية (المختصة) كانت الفيصل المعين على اجتياز هذا اللبس، ولكن معاجم مثل: المعجم الأدبي لجورج عبد النور، ومعجم المصطلحات الأدبية المعاصرة لسعيد علوش، ومعجم المصطلحات الأدبية لإبراهيم فتحي، لا تقدم شيئاً، بل إنها . في اعتقادنا . تزيد هذا اللبس، هذا أحدها يقول عن التفسير إنّه ((محاولة لإدراك الشيء بتفكيك جزئياته، وتعرّف مكنوناته.

1 . والتفسير تخلص من الفهم المسبق، واستعانة لإدراك الجديد.

2 . والتفسير تبسيط لمعطيات العمل(24))).

ولعلّنا نلاحظ الفرق الشاسع بين المعاني، فتارة يجعله ذا عمق تحليلي يعنى بالغوص إلى أعماق النص، وتارة يعطيه معنى سطحياً يتناقض كلية مع المعنى الأول.

بعد هذا التحديد ينتقل المؤلف إلى ما أسماه بالتفسير النصي ليقول:

((1 . يدرك التفسير كبنية، تحتوي وتتجاوز البنية المدروسة.

2 . اتجاه في تفكيك العمل الأدبي واستبعاد كل ما هو خارج عن النص ذاته من مؤثرات خارجية، أو اعتبارات تمتّ إلى المؤلف.

3 . فحص أجزاء العمل الأدبي، لمعرفة العلاقة التي تربط بينهما، والحكم عليها استناداً إلى المعايير التالية:

آ . الاكتفاء الذاتي من الوجهة الدلالية.

ب . وحدة النص الأدبي.

ج . التكامل العضوي للأجزاء(25))).

بعد أن استفضنا في كيفية تناول النقّاد لمصطلح التفسير، وبعد أن رأينا أن هناك شيئاً

من عدم الدقة في تناول هذا المصطلح، فهو مرة يقابل الشرح، ومرة التحليل، ومرة التأويل، ماذا يمكننا أن نقول؟ وما هو رأينا في هذه المصطلحات جميعاً؟

إننا، وبشكل عام، نرى أنه يمكننا تقسيم الفعالية النقدية إلى محورين رئيسيين هما: التفسير والتحليل: فتحت لواء التفسير يمكننا أن نضع الشرح، وتحت لواء التحليل يمكننا أن نضع التأويل مع اختلاف في تحديد المسارب؛ فقراءة الشرح لا تتعدى أن تكون فعالية مدرسية لا تضيف إلى النص شيئاً، ولا تبيّن ما فيه(26)، بل إنها تقزّمه وتسطّحه، وتقتل الإيحاء فيه، أضف إلى أنها بعيدة كلّ البعد عن الإبداع، وهي إن التزمت بالنص، فإنه ((تأخذ منه ظاهره معناه فقط، وتعطي المعنى الظاهري حصانة يرتفع بها فوق الكلمات، ولذا فإن شرح النص فيها يكون بوضع كلمات بديلة لنفس المعاني، أو يكون تكريراً ساذجاً يجترّ نفس الكلمات(27))). وعماد الشرح التلخيص، واللغة الإنشائية، وجرّ النص من حيّز الإبداع الفني إلى حيّز النثر العادي الذي يقترب من لغة الكلام

اليومية، وحقيقة، إننا نستغرب وجوده ضمن نطاق النقد الأدبي، ولكن الذي نستغربه أكثر أننا، وإلى يومنا هذا، مازلنا نرى أكثر الدراسات النقدية، وخاصة تلك التي تنشر في الصحف الأدبية، دراسات سريعة تعتمد الشرح الذي لا يحتاج إلى تخصص، وربّما يعود السبب في ذلك إلى المؤسسات التعليمية التي ما زالت حتى الآن، تتعامل مع النصوص الأدبية بهذه الطريقة.

أما التفسير فهو الشكل الأرقى للشرح، لن نحمّله الولوج إلى أعمق أعماق النص كما فعل بعض النقّاد، ولن نجعله شرحاً عقيماً ساذجاً، إنه استبدال نص آخر بالنص الذي نقرؤه، وهذا النص الجديد فيه، من دون شك، سمات إبداعية تتجاوز البنية المدروسة، فتعرّفنا بعض مكنوناتها، بغية الإعانة على تمثّلها. والذي نراه، أن التفسير لا يستبعد كلّ ما هو خارج النص من مؤثرات خارجية، أو اعتبارات تمتّ إلى المؤلف بصلة، على نحو ما ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بل إن أمراً كهذا هو من صلب عمل التفسير، فهو بهذه المعلومات الجانبية، يحاول أن يقدّم ومضة تعين على استكناهنا للنص، وبهذا الأمر، يختلف عن التحليل: الفعالية النقدية الأكثر دقة، وصعوبة. نختلف في الوقت نفسه، مع الناقد "سامي سويدان" الذي جعل التعامل الخارجي مع النص، أي (المقاربة التحليلية التي تعالج النصوص، على أساس مرجع خاص منفصل عنه، وقائم خارجها بغض النظر عن طبيعة هذا المرجع(28))). ضمن تيارات التحليل.

إن تناولنا لمصطلح "التحليل" لن يكون بحجم الإسهاب الذي تناولنا فيه مصطلح "التفسير" لأننا سنتبنّى مباشرة، وجهة نظر الناقد، "سويدان" بشكل كامل تقريباً، على الرغم من خلافنا الذي أثبتناه. يقول الناقد: إن "التحليل" ((هو معاينة الإنتاج الأدبي، وتفحّص مميزات بنائه، وتقصّي مختلف دلالاته في أي دراسة أدبية، وعلى هذا النحو يتميّز التحليل عن النقد أو التعليق بعنصرين أساسيين: الأول اعتباره النص الأدبي أساس اشتغاله ومحوره(*)... والثاني ابتعاده عن الأحكام، وانصرافه عن التقييم مقتصراً على إبراز السمات الخاصة للعمل الأدبي الذي يدرسه(29))). لهذا رأينا فيه

خطوة متقدّمة عن الشرح والتفسير، فأن نحلّل يعني أن ندرس بتفصيل، ونجهد لحصر مستويات النص، وسبر أغواره، فتحليل النص هو إتقان الإصاخة إلى قوله،

وهذا يفترض ((ثقافة منهجية عميقة، وانفتاحاً ذهنياً احترافياً، إنّ التحليل عملية اختلاء بالنص أو خلوٌ له، بقدر ما هو عملية انصراف إليه... إنّه عملية جدلية لا تستقيم إلا بتفاعل حدّيا: الاكتشاف والمعرفة، الإقبال على النص لاكتشاف أقواله وأسراره، وتهيّؤ للقائه بالمعرفة (بالثقافة المنهجية) التي لابدّ منها كي يكون هذا اللقاء ناجحاً(30))).

شيء آخر نريد أن نحمّله هذا المصطلح، وهو أن "قول" النص الأدبي يتعدّد، وممّا لا شك فيه أن هذا التعدّد أكثر غنىً وإبداعاً. ولذلك فإن ((وجهة تحليل ما، لا تنفي سواها، بل ربّما أشارت إليها، وحرّضت عليها، وأثارتها. هكذا يكون التحليل مغامرة في النص قد لا تنتهي. إنّه دخول فيه واستغراق في معطياته، وبلوغ

لأعماق تراكيبه المتنوعة. ولكن أيضاً، وربّما بالقدر نفسه، خروج منه وبه وسعي وراء إيماءاته المختلفة، وتتبع لإيحاءاته المتعدّدة، إنّه دخول يحدّد بنية النص وتراكيبه وأساليبه وألفاظه، وخروج يلملم أبعاده ودلالاته ومغازيه(31))). وهنا ينبثق التأويل الذي يشكّل نتيجة طبيعية لعملية التحليل ووجهاً لازماً من وجوهها، فالتحليل المتعمّق الذي يتغلغل في باطن النص، لابدّ له من أن يدلي بدلوه الأخير في تأويله وعلينا أن نلاحظ أن قدرة النص ذاته هي التي تجعل من تأويله أمراً وارداً، لأن التأويل ((مجرد احتمال صَلُح لعصره مع إتاحة الفرصة لاحتمالات عديدة تصلح لأزمانها(32))).

ب. نجيب محفوظ والمناهج النقدية المتعدّدة:

لا مناص للنقد الروائي عادة من أن يكون غير مكتمل، ذلك أنّه عمل يفعل فيه الاختيار فعله، وهو . في الغالب . شيء مكثّف جداً إذا ما قيس بحجم الرواية، وهذا ما يجعل أية قراءة نقدية تتطلب قراءات أخرى، فيها التصحيح، وفيها إعادة التفسير وإعادة التحليل، فكم من مرّة قرأ "شكسبير" أو "ت.س.إليوت" أو "امرؤ القيس"... وهم شعراء، فما بالنا بالروائيين الذين تتجاوز رواياتهم أحياناً مئات الصفحات؟ إنّ كلّ هذا يجعل النص دريئة لعدد من المدارس المختلفة، تحاول كلّ منها النفاذ منه لتصل إلى خفاياه عبر طرائقها المختلفة.

ولكن! أليس من حقنا أن نتساءل ما الرائز الذي بموجبه يختار المنهج؟

ثمة رأي جدير بإنعام النظر للدكتور "نعيم اليافي" مفاده أن طبيعة الرواية هي التي تفرض علينا المنهج الذي سنطبّقه عليها، ويضرب مثلاً برواية "زقاق المدّق" لنجيب محفوظ، فهذه الرواية تعدّ نسبياً من بدايات نجيب محفوظ التي تنتمي إلى المرحلة الواقعية التسجيلية، ولأنه كذلك، فإنّه يقترح أن تدرس وفقاً للمنهج التفسيري على عكس رواياته المتأخرة التي تنتمي إلى ما أسماه بالواقعية الرمزية أو التجريدية، والتي تفرض علينا استعمال

"المنهج التأويلي"(33). وكان قد أدلى بمثل هذا الرأي عندما قال: ((من غير الجائز أن تكون وسيلة تلقي الأعمال الأولى ذات الطبيعة الحكائية السردية هي ذاتها وسيلة تلقي الأعمال الأخيرة ذات الطبيعة التركيبية، ومن غير المعقول أن يكون المنهج النقدي المستعمل في دراسة النصوص هو ذاته المنهج المستعمل في دراسة النصوص التاريخية والواقعية القائمة على التسطيح والبعد الواحد، وهو ذاته المنهج المستعمل في دراسة النصوص الرمزية والتجريدية والملحمية القائمة على تعدّد مستويات الطرح والافتراض والمعالجة، وإذا صلحت المناهج الوصفية والتاريخية والتفسيرية على تلك النصوص، فإنه لا يصلح مع هذه النصوص إلا مناهج السبر والتأويل والتحليل(34))). ومثل هذا الرأي السليم من الناحية النظرية، لا نجد له تطبيقاً على بساط الواقع، ذلك أن أمثال هذه الرواية قد درس عبر أكثر من منهج.

ما القانون الذي يحكم هذه الفعالية النقدية إذن؟ في تصوّرنا أنه لا يوجد قانون محدّد لهذا، والأمر يتعلّق أولاً وأخيراً بالناقد، وثقافته، ومنهجه الذي يسلك، وهذا ما يفسّر الفوضى النقدية التي نجدها حول روايات نجيب محفوظ بشكل خاص، ولعلّ السبب يعود أيضاً إلى طبيعة هذا الرجل الذي أرضى جلّ شرائح الشعب "يميناً ووسطاً ويساراً"، "فقراء وأغنياء". وهذا أيضاً ساعد على انبثاق القلقة النقدية، وصرنا نرى أنّ النقد أصغر من النص حيناً، وأكبر منه حيناً آخر. وحتى لا يكون كلامنا عامّاً، فإننا نستثني من ذلك بعض النقّاد الموضوعيين الذين سنتعرّض لهم بالتفصيل في دراسات لاحقة إن شاء الله.

المهم علينا أن ندرك أنّ ((استجابات النقّاد لعالم نجيب محفوظ استجابات بالغة التنافر، وأقرب وصف إلى تشخيصها الأولي، هو "الفوضى" التي يجتمع فيها كلّ شيء، ويجوز فيها أي شيء. ويزيد من حدّة هذه الفوضى أنّ استجابة الناقد الواحد تتراوح . غير مرّة . بين نقيضين لا يجتمعان(35))). ذلك أنّ عالم هذا الرجل، ينطوي على "توليفة" فكرية تتجذب إليها كلّ طوائف الكفر المتصارعة في الوطن العربي، فتأخذ منه كلّ طائفة بعض ما تهوى، علّها توجّهه شيئاً فشيئاً إلى مواقعها، على أنّ مثل هذه التسويغ لو صحّ ((يضع مهاداً للدوافع المتعارضة والمتضادّة وراء مداخل النقّاد إلى نجيب محفوظ، ويسوغ محاولة بعضهم . المتكررة . في السيطرة على هذا العالم، أو اقتناصه في "أنظومة" أو "أنظومات فكرية محددة(36)".

في ضوء ما مرّ معنا، تبيّن أن لخصوصية شخصية نجيب محفوظ شأناً كبيراً في تضارب النقّاد حول رواياته، ولعلّ لخصوصية النقد الروائي العربي، وعدم وجود قانون واضح شأناً آخر. وهذا ما أدّى إلى تشعّب المسارب النقدية حوله، ممّا سمح بوجود الكثير من الفوضى، والسطحية، والتكرار، والتناقض، إلى جانب النظرات العلمية الصائبة، التي نضجت من فكر منظّم. وهذا بالتحديد ما سنحاول أخذه على عاتقنا، بمشيئة الله، في محاولة لتقديم رؤية علّها تكون مفيدة، للمساعدة على تأسيس رؤية عربية في النقد الروائي.

الهوامش:

(1) تاج العروس، "فسر".
(2) القاموس المحيط، "فسر".
(3) المرجع نفسه، "آل".
(4) تاج العروس، "فسر".
(5) المرجع نفسه، "فسر".
(6) كتاب التعريفات، علي بن محمد بن علي الجرجاني، تحقيق: إبراهيم الأنباري، ط . بيروت: دار الكتاب العربي، 1985، 86.
(7) المرجع نفسه، 72.
(8) مفتاح السعادة، أحمد بن مصطفى، ط1، . بيروت: دار الكتب العلمية، 1985، 2/ 530، وانظر تاج العروس، مادة "فسر".
(9) تفسير القرطبي، (الجامع لأحكام القرآن)، بدر الدين محمد بن عبد الله الزركشي، بيروت: أعادت طبعه بالأوفست دار إحياء التراث العربي، د . ت، 4/ 15 . 16.
(10) انظر: البرهان في علوم القرآن، بدر الدين محمد بن الله الزركشي، ت: محمد أبو الفضل إبراهيم، بيروت: دار المعرفة للطباعة والنشر، د . ت، 2/ 149.
(11) المرجع نفسه، 2/ 152.
(12) انظر تأويلات أهل السنة، أبو منصور بن محمد الماتريدي السمرقندي، ت: إبراهيم عوضين والسيد عوضين، القاهرة: المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1971، 1/ 24.
(13) البرهان في علوم القرآن، 2/ 166.
(14) انظر: مفتاح السعادة، 2/ 530.
(15) الخطيئة والتفكير، عبد الله الغدامي، ط1 . المملكة العربية السعودية: النادي الأدبي الثقافي، 1985، 125 . 126.
(16) المرجع نفسه، 83.
(17) المرجع نفسه 375.
(18) نقاد نجيب محفوظ، جابر عصفور، مجلة فصول، م1، ع4، 1981 ، 164.
(19) الرؤية والأداة، عبد المحسن بدر، ط2 . بيروت: دار التنوير: 1985، 17.
(20) المغامرة النقدية، نعيم اليافي، المعرفة، 1992، العدد 347، 69.
(21) المرجع نفسه، 85.
(22) مقالة في النقد، غراهام هو، ترجمة: محي الدين صبحي، ط1 . دمشق المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، 1973، 83.
(23) المرجع نفسه، 83.
(24) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، ط1 . بيروت: دار الكتاب اللبناني/ 1985، "تفسير".
(25) المرجع نفسه، "تفسير".
(26) انظر اتجاهات الشعر في الثمانينيات، الأسبوع الأدبي، العدد 265، 6/ 6/ 1991.
(27) الخطيئة والتفكير، 76.
(28) أبحاث في النص الروائي العربي، سامي سويدان، ط1 . بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، 1986 ، 16، وانظر: ص 17.
(29) المرجع نفسه: 13.

(30) المرجع نفسه، 20 . 21.
(31) المرجع نفسه، 21.
(32) المغامرة النقدية، المعرفة، العدد 347 ، 94.
(33) من محاضرة ألقيت على طلاب الدراسات العليا بجامعة دمشق، تاريخ 27/ 4/ 1991.
(34) نجيب محفوظ وانعطاف الرواية العربية، نعيم اليافي، المنتدى، العدد 66، يناير، 1989، 55.
(35) نقاد نجيب محفوظ، فصول، المجلد الأول، العدد الثالث، 1981، 162.
(36) المصدر نفسه، 163.

قصص

خطايا

غسان كامل ونوس

خطايا المعبر خيانة في القبو المجاور كالعازف الوريث رمية نرد، الوردة قوس نصر، يدي المطمورة... قصص جديدة للأديب غسان كامل ونوس صدرت حديثاً تحت عنوان (خطايا) وذلك ضمن منشورات وزارة الثقافة بدمشق، وهي استمرارية خلاقة لمشروع قصصي يتطاول بنيانه يوماً بعد يوم. تقع المجموعة في 144 صفحة من الحجم المتوسط.

36

الشخصيات (المثقفة) في روايات مؤنس الرزاز

عبد الله رضوان* - الأردن

مقدمة:

يمكن النظر إلى تجربة مؤنس الرزاز الروائية فنرى إلى إمكانية تقسيمها إلى المراحل الثلاث التاليات:

الأولى:

وهي مرحلة بناء مدماكية روائية مدروسة، مع تحقيق ارتباط عضوي بين مقولاتها، خطابها، وبين الواقع الذي تتحرك فيه، وقد تمثل ذلك في الروايات الثلاث الأولى، التي استطاع من خلالها "الرزاز" أن يؤكد قدراته الروائية، وأن يتفنن في إبراز هذه القدرة عبر مدمكاية بنائية تمزج بين الرواية الواقعية التقليدية وبين الرواية الحديثة التجريبية في (أحياء في البحر الميت)،

وبنية روائية تعتمد أسلوب أو تكنيك وجهات النظر في (كاتم صوت)، وصولاً إلى الشكل الأرقى في التجربة الروائية، أردنياً، موازية في أهميتها لتجارب روائيين عرب من مثل هاني الراهب وعبد الرحمن منيف، وذلك في الرواية الأكثر تعقيداً في معمارها الفني وهي رواية "متاهة الأعراب في ناطحات السراب" بحث يمكن تمثّل هذه الروايات الثلاث ضمن ثلاثية واقعية تقول خطابها الواقعي المباشر سياسياً وفكرياً من خلال:

* شاعر له تجربته الشعرية المميزة. مدير الثقافة في

أمانة عمان الكبرى. لـه مؤلفات شعرية ونقدية عديدة.

- التشابه في خصوصية الشخصيات الرئيسة في الروايات، عناد الشاهد، الدكتور مراد وامتداده أحمد، حسين.
- التشابه في إبراز الخطاب الأيديولوجي متمثلاً في تراجع التجربتين الواقعية والماركسية معاً في تطلع جديد لإعادة بناء "أيديولوجية" افتراضية تتمثل في محاولة دمج القومي مع الماركسي لتحقيق النهوض.

الثانية:

وقد بدأت في رواية "الذاكرة المستباحة" حيث لم تعد مدماكية العمل قضية مركزية، وكأن الروائي قد وثق بقدراته الفنية، فأصبح يتطلع إلى أعمال أكثر بساطة في بنائها، مع عدم إهمال لمجمل البنية، لصالح التركيز على المقولة، الخطاب مع وضوح الاهتمام بالواقع المحلي ممثلاً بالمكان الأردني، التغير السياسي الأردني، الشخصيات الأردنية، وقد امتد هذا الخط إضافة إلى "الذاكرة المستباحة" في روايتي "مذكرات ديناصور" و"الشظايا والفسيفساء"، بالطبع مع ضرورة التذكير بأن الهم القومي ظل يغلّف مجمل الخطاب، وظل البعد القومي أساسياً أيضاً كإطار مرجع لشخصيات الرواية ولأبطالها الرئيسيين، ولعل هذه خصوصية ينفرد بها الخطاب السياسي الأردني عموماً وبجميع اتجاهاته بحيث يغطي الهمّ القومي على الهمّ الوطني المحلي بل ويصادره في أحيان كثيرة، وبين المرحلتين جاءت رواية "مذكرات جمعة القفاري" تجربة انتقالية في بناء رواية الشخصية نموذجاً جديداً في روايات مؤنس مع زيادة الاهتمام بالبعد المحلي وبمدينة عمان خاصة. أي أن رواية "جمعة القفاري" هي نقطة التحّول في مسار مؤنس الرزاز الروائي إلى المرحلة الثانية.

الثالثة:

ويمكن تلمّس نماذجها في أعمال مؤنس الأخيرة، وهي ما يمكن تسميته بالرواية الحديثة في تطور تجربة مؤنس الرزاز الروائية، وهي المرحلة التي بدأها مؤنس في رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" ثم تعمقت لاحقاً في "عصابة الوردة الدامية" و"حين تستيقظ الأحلام" هنا ندخل عالم الفانتازيا في أوسع أبوابه، فلا تعود البنية التقليدية التراكمية سواء من حيث بناء الشخصيات أو تطور الحدث في سياقه الزمني خاضعة لضبط تكويني منطقي، بل يأخذ المسار الروائي حريته الكاملة كتدفق متواصل لا يخضع للبنى التقليدية للرواية.

يمثل الخطاب السياسي في روايات مؤنس بعداً مركزياً يُعمم على مجمل التجربة مع بروز سمة تجلت في خطاب مؤنس الروائي وهي التركيز الشديد على التجربة السياسية العربية كما تجلت في فكر القوميين العرب عبر ممارسة ما نسميه "بالبرجوازية الصغيرة الوطنية" وفي هذه السياق يمكن أن نعمم فنقول: إنه وإذا كانت تجربة نجيب محفوظ الروائية قد ارتبطت وخاصة في أعماله الواقعية، الثلاثية نموذجاً، بصعود البرجوازية الصغيرة الوطنية إلى سدة الحكم، ومن ثم بروز النضال الوطني ضد الاستعمار وصولاً إلى الاستقلال والحرية والبناء الاقتصادي

المستقل. فإن أعمال مؤنس الرزاز الروائية ترتبط بتراجع وهزيمة وانهيار هذا الخطاب السياسي متمثلاً بسيطرة القمع، قمع هذه البرجوازية الوطنية لشعوبها، وهزيمة مشاريعها سياسياً واقتصادياً، وفشل أطروحتها الفكرية واقعياً وتراجعها السياسي، والاقتصادي، والنهضوي ومن ثم الخراب الشامل الراهن.

وإذا كان هذا التراجع قد وضح في تجارب روائية أخرى وبخاصة لدى "هاني الراهب" انظر "الوباء" نموذجاً، إن هذه القضية تكاد تحتل العمود الفقري في خطاب "مؤنس" الروائي، بحيث يمكن القول إن رواياته ما هي إلا إعادة عزف فنية موفقة على مقولة خراب وتراجع البرجوازية الصغيرة الوطنية العربية في مشروعها القومي النهضوي.

شخصيات مؤنس الرزاز الروائية "المثقفة":

1. "أحياء في البحر الميت":

نلتقي في هذه الرواية بثلاث شخصيات تجمع البعدين السياسي والثقافي في مكوناتها الفنية وهي شخصيات:

- الرائد: ممثل الفكر القومي السائد في الرواية والذي ينتهي في مصح للأمراض العقلية.
- محجوب: الماركسي الثائر والفاعل حياتياً، والذي ينتهي مقتولاً على يد جماعة "الرائد".
- مثقال: المفكر الماركسي، المثقف المكتفي بقراءته ووعيه دون أن ينتقل إلى الفعل، وقد طرحته الرواية مريضاً بالقلب.

ومن هذه النهايات تبدو الإدانة قائمة لنمطين من الفكر/ الإيديولوجيا وهما:

- الفكر القومي ممثلاً بالرائد.
- الفكر الماركسي ممثلاً بمثقال.

أما مثقال فهو في حالة نكوص عن ممارسة الحلم واقعياً، إنه يكتفي في حدود الوعي النظري، والقراءة المستمرة.

مثقال هو ذلك البدوي الذي يعيش تناقضه الحاد، أحدث منجزات التكنولوجيا يراها ماثلة أمامه، وأصدق وانضج الأفكار الإنسانية يقرؤها ويتشربها تدريجياً، ولكنه وفي مقابل ذلك نجده يعيش في واقع عشائري متخلف، يحكمه قانون الماضي، فكيف سينجح مثقال في التوفيق بين حاضر عشائري رجعي، وبين تطلع تقدمي؟؟

ومن هنا فإن انهياره على مستوى الفعل يبدو حتمياً، إنه (أي مثقال) حلم يعيش المستقبل هذا صحيح، ولكن الحاضر يطارده، فالمصنع مغلق ووالده حانق عليه، والسلطة لا تسمح له بالعمل، وهو يفكر في الدراسة في جامعة "لومومبا"، ولكن قلبه مريض.

ومن هنا نتساءل: هل مرض قلب مثقال هو إشارة إلى خراب الداخل، وخراب مثقال نفسه؟ أم أنه دلالة على العجز؟ أم حكم مسبق بالإدانة على "مثقال" الحالة، تُصدره الرواية مستقرئة الواقع الذي يسير إلى الدمار والموت كما تطرحه الرواية؟

أ ـ عناد الشاهد

لعل من الملفت للنظر أن الشخصية الرئيسة في الرواية وهي شخصية "عناد الشاهد" لا نجد لها امتداداً في الماضي، بمعنى أن الرواية، و إن

أعطتنا تسلسلاً في نمو شخصياتها المساندة للشخصية الرئيسة، عبر ماضي هذه الشخصيات، مروراً باللحظة التي تحياها، فإنها . أي الرواية . لا تعطينا تطوراً ملموساً لعناد الشاهد، ذلك أن الماضي لدى هذه الشخصية لا يكاد يكون موجوداً، والإشارة الوحيدة الواردة تتعلق بوضع عناد الطبقي "ولا تنس أنك تنتمي أصلاً إلى البرجوازية" وهي إشارة مبسترة عن مجمل حركة الشخصية.

عناد هو الضياع الدائم، لا ماض يضرب جذوره فيه، ولا مستقبل يمسك بدايته، لماذا؟ لأنه نغم خارج على حركة الواقع الروائي واليومي... لندع الرواية تحدد شخصيتها...

إنه الرجل العاجز في الفراش، بل هو رفيق الغزاوي في القتال، ومثقال في الدهشة... إنه العاطل عن العمل، إنه الذي تخونه "كفى" مع النقيب الذي يستجوبه، إنه الذي يدّعي عضوية كاذبة في الحركة، إنه المفصول من الحركة، إنه الذي يركض وراء الناس ليلاً كالمجنون منفوش الشعر، ملهوجاً، ويصرخ: لم أقتل فرج الله... إنه السكير مدمن المخدرات... إنه المناضل السابق... إنه عاشق بيروت". الرواية ص 22/21.

على المستوى الظاهراتي يبدو النص وكأنه يقدم لنا شخصية زاخرة بتناقضاتها . العجز، الدهشة، العطالة، الكذب، الجنون، البراءة . لكن دراسة معمقة للنص المختار تظهر أن "عناد" هذا ليس شخصاً، وإن اتخذ تسمية الشخص، إنه الشعب بعمومه، عاجز حيناً، ومقاتل حيناً آخر، لماذا؟ لأنه متحرك بحركة أفراده.

- فعناد عاجز مع "كفى"، لماذا؟ لأن "كفى" الواقع منتهكة ومُصادَرة من قبل "الرقيب".

- وعناد يقاتل مع "الغزاوي"، لأن الغزاوي نفسه حركة فعل ثائر ضد الراهن المحاصر.

- وعناد يدعي عضوية كاذبة في الحركة، وهذا عائد للامعقولية وعدم وجود الحركة أصلاً، أو لانتهاء الحالة الثورية فيها، وهذا ما توصله إلينا الرواية من خلال متابعة أقوى شخصيات الحركة وهو الرائد الذي ينتهي "في مصح الأمراض العقلية" ص 136.

- وعناد بريء من دم فرج الله . محجوب فرج الله . الشخص المغاير في فكره للحركة، إنه الماركسي المطارد، الذي يختبئ عند عناد، فيسلمه عناد في لحظة غير متوازنة إلى الحركة التي تقوم بإعدامه، عناد هو يبدو ممثلاً للجماهير التي قد تُضلّل، وقد تُساق إلى مواقف لا تقصدها ولا تعيها.

- وعناد عاشق لبيروت . بيروت النضال والفعل . الماضي حالياً، ولكنها الحاضر الثوري في الرواية" . والجماهير تعشق بيروت حيث الحلم، والثورة، وتوقع الممكن.

لنتابع النص الروائي نفسه لنمسك شخصية عناد بشكل معمقّ: .

"أهرب من الحدود إلى الحدود ولا أتخطى... لكن لا حدود، لا تحت ولا فوق، لا يمين ولا شمال، إذ لا مكان... ومنذ متى؟ فلا جواب، إذ لا زمان، إذن من أين يأتي

هذا الهمس، حفيف أصوات تتآمر علي، تتواطأ ضدي وإلاّ... لماذا الهمس؟ لكني بسيط، والبسيط لا يقبل القسمة (الكسر البسيط) ومع ذلك أتشظى. الرواية ص 39.

بهذه اللغة القادرة على أن تُدخل اللازمان في الزمان، واللامكان في المكان، يتوضح بعد جديد ومؤكد لدلالة عناد الشاهد الرمز، إنه هذه الحركة العامة في الوطن العربي الكبير المسكون بالموات، فالمكان واحد ولا مكان، والزمان واحد ولا زمان، لأن الواقع ميت، والميّت لا يشعر بالمكان، هنا يبرز تأكيد الفاجع، وإصرار الروائي على أن الموت هو السائدِ، فالحركة التي يظنها قائمة ممثلة بالهمس، هي حركة بلا معنى، لأنها حركة الضد، إنها الحركة المتآمرة ضده، ضد عناد الرمز أي ضد الشعب... وضد بساطته.

ونتابع النص مرة أخرى ليفصح عن دواخله:

- "ثم إنني ابن آدم، معرض لغارة حتى ولو كانت في الربع الخالي، أرعى الإبل، وأبول على عقبي طوال النهار... هذا الذي لم يكن ثم كان، هو أدغال الأسئلة وقفار الجواب "الرواية/ ص 40.
- "فإذا بجمجمة محجوب صحن سجائر، وانتحر تيسير، تحطمت قناتي وقال تيسير أنت منذ اليوم ولم يكمل، قال أجود بالمبتدأ وما عندي خبر "الرواية/ص 46.
- ومبتدأ تيسير هو عربي الضائع والمصادر، فأين يكمن الخبر؟

"سألت تيسير: ماذا تكتب هذه الأيام، قال: وصيتي ولم يضحك، وسمى مدينته "هجير"، وألححت فسألته: ألا تفكر في أن حرب تشرين حققت انتصاراً في حزيران، قال: أفكر في ثمن البندورة.. والمساء كئيب، والجهات مسدودة... ففتح ثغرة في رأسه... وراح". الرواية/ ص 52.

وهل الخبر انتحار آخر؟ سيجيء ذلك ربما، ولكنه ليس انتحار عناد الشاهد، بل إن محاولة عناد الانتحار في الرواية تبدو ليست صادقة، فهو لم يعمد إليها إلا في وجود الغزاوي الذي ينقذه، ويدينه في الوقت نفسه. إن هذا الانتحار الخارجي لعناد، ليس سوى تعبير عن واقع الأمة.

ب ـ مثقال وحصاد الرؤى الطيبة:

الشخصية الثانية التي تستوقفنا بعد "عناد شاهد" هي شخصية "مثقال"، وإذا كان عناد متناقضاً مع مثقال في فكره ووعيه وبالتالي موقفه، فإن هذا التناقض لا يصل إلى حالة صراع، لماذا؟ لأن مثقال لم يتجاوز حلمه، والقراءة الأولية تفيد مقتل هذا الحلم مباشرة، وهنا فإن علينا أن نميز بين مثقال الفكر، وبين "محجوب" الفكر والممارسة معاً، ممارسة محجوب تهدد "الحركة" النتيجة هي مقتله، أما مثقال صديق "الرائد"، فهو حالة رجوع، أو نكوص عن ممارسة الحلم واقعياً، بل والاكتفاء بحدود الوعي النظري والقراءة المستمرة، مثقال يمثّل شخصية يبدو أنها تُلحّ دائماً على "مؤنس الرزاز" إذ نجد بداياتها في "مد اللسان الصغير"، لكنها تقوى وتزداد حضوراً في قصص "النمرود"، لتبرز على حقيقتها في رواية "أحياء"، ذلك أن مثقال، إنما هو ذلك البدوي الذي يعيش تناقضه الحاد، أحدث منجزات التكنولوجيا يراها أمامه، وأصدق وأنضج الأفكار الإنسانية يقرؤها ويتشربها تدريجياً، لكنه مقابل ذلك يحيا في واقع عشائري، يحكمه قانون

الماضي (العشيرة)، فكيف سينجح مثقال في التوفيق بين حاضر عشائري، وبين تطلع تقدمي؟؟

ومن هنا كان انهياره على مستوى الفعل أمراً "حتمياً"، لذا فلا نعجب من هذه المفارقة التي يطرحها الروائي، وهي تشير إلى البون الشاسع بين الفكر، وبين الواقع الذي يجب على الفكر أن يجد ممارسته فيه: .

"مثقال يُلح على إقامة نقابة لعمال المصنع المجاورة للبلدة... نقابة لأنصاف البدو، أنصاف الفلاحين الذين يعملون في المصنع، و المصنع مقفل بسبب الثأر، قتل بدوي عاملاً آخر، وقامت الدنيا، وأقفل المصنع "الرواية ص 15.

وفي موقع آخر:

"عاد عواد الهلالي من موسكو طبيباً فنشر مبادئ الأممية... وعاد طراد السعداوي من القاهرة مهندساً... فدعى إلى القومية العربية، فلبى رجال من عشيرته.. إلخ" الرواية ص 119.

وهنا يبدو التناقض واضحاً في فكر يفترض أنه يلغي القائم (العشائرية) وبين انتماء إلى هذا الفكر، ليس عن طريق فهم بنية وطبيعة هذا الفكر، وإنما التعامل معه من خلال نقيضه . العشائرية . وبالتالي ينجح النص في التأكيد على أن العشائر هي التي تحكم وليست القناعات.

ولكن مثقال حلم يعيش المستقبل، بينما الحاضر يطارده في مختلف المواقع: المصنع مغلق، والأب حانق، والسلطة لا تسمح له بالعمل، وهو يفكر في الدراسة في جامعة لومومبا، ولكن... "قلبه مريض" وهنا تبدو

الإشارة مقصودة، فمرض القلب مؤشر على خراب الداخل، وبالتالي عدم قدرة مثقال على تقديم شيء حقيقي غير الحلم، وهو بحلمه يلتقي مع عناد في مواقفه، وانتظاره، ومشاهدته هذا الذي يجري، إذ وكما تقول "مريم" مخاطبة عناد: . "أنت تقول كان... ومثقال يقول سوف، أين كان... ومثقال سوف؟ أنت...) الرواية ص 99.

فالنتيجة إذن واحدة، فلا عناد الماضي . الفكر القومي . قادر أن يصل إلى الحاضر المشرق، ولا مثقال المستقبل/ الماركسي الحالم . قادر أن يبدأ من الحاضر/ الماضي...

والتناقض متشابه الحدة، سلبي النتيجة، وهو متقارب بينهما، مع وجود الصراع الظاهري بين فكرتين، وأطروحتين: .

القومي . الماركسي

وإذا كان: . الماضي ميتاً . بحكم عدم امتلاكه الحاضر. والمستقبل ميت كذلك . بحكم عدم امتلاكه لا الحاضر ولا الماضي فأين الحاضر إذن؟... الضياع وفقدان الأمل هو السائد.

ج ـ كفى... الرمز الهارب من التحقق

تجيء شخصية كفى في مجملها في الرواية محّملة ببعد رمزي يشير إلى الوطن في حالة إشراق وفعل وتوجه نحو الأفضل، عندها سيمكن لهذا الوطن أن يتصل بأبنائه، بالبطل . عناد . في الرواية، وقد شكلت بيروت مرحلياً هذا التواصل، بمعنى أن كفى وعاشقها، . عناد الشاهد. ينجحان في خلق تواصل إنساني في بيروت، وهذا يعود إلى خصوصية بيروت . الحالة الثورية في حينها .

بالتالي قدرة بيروت على إيجاد وخلق حالة التواصل الإنساني.

أما في الوطن . البحر الميت .، فلا تواصل، فالعجز هو الذي يغلق هذا الانفتاح على الآخر: .

"ولكن جسدي التحم بجسد كفى، فتضرجنا بالعرق واللهاث والعجز" ص 51.

ولكن طموح عناد إلى كفى طموح جامح، وعشق سري يحتاج مناخاً حقيقياً حتى يتم التواصل، والمناخ كان بيروت: ."وأفهمتني كفى أنني كنت أرتعش نشوة معها في بيروت" ص 136.

وهنا أشير إلى أن مثل هذا النمط النسائي (كفى، مريم)، إنما يشكل ظاهرة بارزة في العطاء الروائي العربي في عقد السبعينات من القرن الماضي، إن محاولة الترميز التي يتم إعطاؤها للشخصية يعمل غالباً على أن تفقد الشخصية جزءاً من خصوصيتها لصالح العام، أي لصالح الترميز في الشخصية، ومع أن (مريم) في (أحياء) تجاوزت هذه الإشكالية بحكم كونها رمزاً لثورة قائمة فإن "كفى" بقيت ضبابية ضائعة، إنها شخصية تُذكّر بشخصية "شهد" في رواية جبرا "البحث عن وليد مسعود".

إذن، فمع وجود الفاجع مسيطراً وسائداً على السطح، فإن الأعماق تنغل بالحركة المستمرة، والقلق المعدي، إن "كفى" قادمة، والتواصل ممكن، ولكنه مشروط، مشروط بالتقاء الجميع معاً، مثقال وبما يمثله، وبالغزاوي ومريم وما يمثلانه، وهو (عناد الشاهد) بما يمثله كذلك.

عندها يجيء "معهم" مثقال، فيصبح الحلم قادراً على أن يتحقق، وحرث البحر عند مثقال، يصبح حرثاً في أرض طيبة، تخرج أسرارها:

"أنت تحرث البحر يا مثقال، تحرث البحر، وإذا بالبحر سهوباً ومروجاً، وإذا بالسنديان والصندل والسرو والتفاح وأشجار عجيبة تطلع من بين الأمواج، وأشجار تطلع من بين الأشجار، ونباتات خرافية تومئ وتطل، وكأن الهواء ينط كصبية تلعب بالحبل من قمة إلى أخرى... ويتزحلق كولد عفريت إلى الوادي، ويشد شعر البنات... وكانت البنات مريم... أشجار تطلع من البحر، ومثقال يحرث، وأشجار الملح تنهض ثم تميل أشجاراً من السكر والشهد والبحر الميت يستفيق". الرواية ص 37.

هو الحلم إذن يتقدم ليصير بديلاً عن الواقع، وحرث مثقال ممكن التحقق، لكنه يبقى قاصراً إذا لم يقترن بالفعل الثوري اليومي القادر على المواجهة في ظل نكوص الرائد، وانهيار الشاهد، وقبول كفى بالخيانة.

2 ـ اعترافات كاتم صوت

أ . الصغيرة سناء: تأخذ شخصية سناء حجماً يصل إلى نصف صفحات رواية كاتم صوت، يطرحها لنا الروائي فتاة في سن المراهقة، ثم نبحث في النص عن خصوصيتها كفتاة مراهقة فلا نجد لذلك سبيلاً، لكننا نتوقف كذلك أمام اللغة التي تستخدمها الفتاة فلا نجد توافقاً بين اللغة التي تستخدمها الفتاة وبين واقعها السني والبيئي. وهذا ينقلنا من ثم إلى مقولة مصداقية الشخصية ومدى تحققها في شخصية سناء، وعند بحثنا عن هذه المصداقية فإننا لم نجدها، فكيف نقتنع بشخصية مراهقة بل وفي بداية المراهقة، لا تجد ألفتها وراحتها إلا مع النفري، وابن عربي، والغزالي وأقراص الفاليوم!!!

ب ـ كما يستوقفنا وجود تحول في النص لا يبدو مبرراً فنياً في شخصية زوجة الدكتور مراد، وهي مريم القيمري التي كانت مع الحياة، مناضلة، تقف إلى جوار زوجها، تعي خطورة مواقفه وتستوعب هذه الخطورة، ثم فجأة تتحول إلى النقيض، فتصبح ضد الحياة ـ ضد النضال بعد أن كانت معه، بل جزءاً منه. قال: أنت تكررين ما قلت، القرن "الحادي والعشرون" سيكون مختلفاً.

- قلت: لن نشهده، سنموت في هذا القمقم، لن تشهده.
- قال وهو يضغط على يدي: بل سنراه، ستنتصر الشعوب ويعم السلام، سنتخلص من الخرافة" ـ الرواية ص 20 ـ 21.
- وتقول الزوجة عنه في موقع آخر ـ

"رحت أتأمله وهو يجلس على طرف السرير، يده في الحذاء، ويده الأخرى تسمحه، كان وجهه يتخذ هيئة الجد، وجذعه منحنياً، تفحصت تلك الأخاديد والغصون التي نقشتها يد الزمن العاصف على وجهه، لكنني لاحظت أيضاً أن ذلك الومض الذكي المشع من عينيه ما يزال نافذاً براقاً، كأنه عكس تفاؤلاً يأبى إلا أن يشب ويرتفع" (الرواية ص 43).

هكذا تساعدنا الزوجة في نقلها لواقع زوجها ولخصوصياته وبساطته على إيصالنا شخصية من لحم ودم، شخصية واقعية قادرة على التعامل مع وقعها بثقة وثبات، ذلك أن ظروف القمع والمصادرة، ـ على قسوتها ـ لم تمنع الدكتور مراد من:

ـ ممارسة دوره الإنساني في أي موقع، حتى ولو كان ذلك باتجاه أدوات قمعه ذاتها: "ترامت إلى مسامعنا طرقات على الباب، إنه الجندي العجوز، قال: معي مغص يا حكيم... داوني" (الرواية ص 33).

ـ البحث عن مسوغ إنساني يسوّغ فيه سلوك أدوات قمعه: "تأملت وجه الملازم الشاب، عنّ لي أن أسأله متى انضم للعصبة، لكنني غالبت نفسي وقهرت هواي، لا شك في أنه انضم إليها بعد الاستيلاء على السلطة، لم ير السجن إلا كسجّان" (الرواية ص 24).

ـ التطلع إلى الحياة وروعتها، وعدم فقدان الأمل فيها، لذا نراه:

أ ـ الختيار ـ وهذا لقبه ـ يراقب المجنونة في الحديقة "إنها تنمو بسرعة كأنما تتوطأ معنا، يربط الختيار عروقها بقضبان الواجهة الزجاجية لتشكل ساتراً، يا لحبه للحياة" ـ الرواية ص 90.

ب ـ يتوقف عن التدخين حرصاً على حياة فاعلة: "حكى لأحمد أنه توقف عن التدخين تماماً، وأنه يلعب الرياضة لأنه مصمم على أن يعيش ليرى القرن الحادي والعشرين" (الرواية ص 79).

ج ـ الدكتور مراد ـ الختيار ـ

وهذا ينقلنا للتحدث تفصيلياً عن شخصية الدكتور مراد حيث فعل الكتابة... فعل الحياة: ففي ظروف القمع التي يعيشها الختيار محاصراً ومقموعاً، يتوجه إلى الكتابة، باعتبارها ممارسة لفعل لحياة، يتحدى من خلالها جلاديه، ومع معرفته المسبقة بأنهم سيصادرون كل ما يكتب:

"سوف يأتون، أعرف، حي أنتهي من الكتابة، سيسألون عن أوراقي، وسأسلمها لهم، أعرف، لكني سأظل أكتب" (الرواية ص 10). هنا تصبح الكتابة هي الحياة في الخارج، هي استمرار النضال وخاصة أنها كتابة ذات تماس مباشر مع الفعل السياسي ذاته؟.

"سألت بدهشة . أي الزوجة . ماذا ستكتب؟

قلت: كتاباً حول فكرنا، فكر العصبة، ضرورة انفتاحه على المادية الجدلية" (الرواية ص 12).

وهذا موقف فني مبرر، فالخيار أمام البطل هو إما أن ينتحر . وقامعوه يتركون أمامه مسدساً محشواً لفعل ذلك، وإما أن يعيش، والعيش أمام هذا النمط المفكر، وهذا القائد السياسي/ الإيديولوجي هو القيام بدوره التنظيري من خلال الكتابة، ولذا نجده وحتى بعد معرفته أو توقعه بمقتل ابنه أحمد: "حمل الأوراق والقلم، وسعى نحو غرفة مكتبة، جلس إلى المكتب وراح يكتب بخط عريض عنوان كتابه الجديد . الانحياز إلى الحياة . ثم مال على الدرج ففتحه، واستخرج المسدس، تناوله وسحب مخزنه، ثم مضى إلى الحمام، قذف بالرصاصات إلى المرحاض... عاد إلى طاولته وأوراقه وقلمه، وفكر في أنهم سيصادرون مخطوطته الجديدة أيضاً... فابتسم" (الرواية ص 28).

إن الكتابة عند البطل تصبح فعل الحياة ذاته "الصمت والعزلة نفي لوجودي، الصمت يقول: أنت لست موجوداً، فأكتب، عندئذ تقول الحروف أنني كامل الحضور" (الرواية ص 207).

ولذا فهو يتخذ قراره النهائي باستمرار الكتابة . رمز الحياة والتمرد والتحدي لجلاديه، فهو لن ينهي مخطوطته الجديدة قبل "أن يقبل القرن الحادي والعشرون".

على أن شخصية الدكتور مراد على قوتها وصلابتها، فهي مثل كل الشخصيات الإنسانية، تعاني من نقاط ضعف، ذلك أن الإفراط في التعامل الإنساني مع الآخرين، والثقة فيهم جميعاً هي نقطة ضعف عانى منها الدكتور مراد الكثير. من ذلك مثلاً:

. لم يقل لأحمد . وأحمد هو ابنه . أن يوسف كاتم صوت، ثم هو وافق على عودة يوسف إلى الجماعة . العصبة . بناء على وساطة ابنه أحمد، علماً أن الختيار يعرف جيداً خيانة يوسف، وضعفه . انظر الرواية ص 80.

. لم يقف ضد إعدام صديقة، مع قناعته بأنه لا يوجد مسوغات لاتهامه بالخيانة أو لإعدامه، لذا نجده يقول معترفاً "أذكر صديقي الذي أعدم وأنا في قمة الهرم، لم أسأل، أقول الآن: أكلت يوم أكل الثور الأبيض" الرواية ص 208.

. لم يستمع إلى تحذيرات ابنه أحمد من سلوك الجنرال ومواقفه التي تسيء إلى العصبة وفكرها.

. عدم قدرته أو حتى فشله في تحديد أسباب اعتقاله، صحيح أن هذا الموقف ساعد على إعطاء بعد جديد للشخصية، وهو ما يسمى بالبعد المأساوي في الشخصية الروائية، حيث أن الأحداث تتداعى وتسوق معها الشخصية إلى قدرها، وإلى مصيرها الأسود، وكأن يداً هي التي تسوقها دون أن يقدر

البطل على التحكم فيها أو تغيير مسارها، وهذا ما نلمسه مضبباً في شخصية الدكتور مراد، على أن عدم توقعه أو تنبئه بما سيحدث داخل العصبة، في الوقت الذي تنبه ابنه أحمد لهذه التغيرات، يبقى نقطة ضعف في وعي الشخصية وإدراكها لواقعها، وخاصة وأنها ذات فعل، وذات أثر في تحريك الواقع الذي أفضى إلى هذه النتيجة!

تقول الزوجة "لو كان النظام البائد هو الذي اعتقلك لفهمنا، لو كان أعداؤك هم الذين انتقموا منك لقلنا لا حول ولا... ولكن... رفاقك؟ كيف؟ لماذا؟ "الرواية ص 11.

أما هو البطل فيتساءل محتاراً "ربما لأني عارضت إعدام اليساريين، وربما... اعتقدوا أنني لن أتأقلم مع المرحلة القادمة" (الرواية ص 12).

هذه الحيرة في البحث عن سبب ساعدت في إعطائنا نماذج لنقاط ضعف البطل، بحيث جاءنا بطلاً واقعياً من لحم و دم، له نقاط قوة وتميز، وعليه نقاط ضعف، واع بواقعه، وغير مدرك لبعض المتغيرات فيه، قوي، صلب، وعنيد حتى الجنون، ولكنه رقيق ورحيم مثل همسة "ضم الختيار رعشة جسدها... احتوى تلك القشعريرة التي تمس الجسد... احتضن الختيار رعشتها... ظل يحضن رعشتها المتصلة... القشعريرة التي تحول جسدها إلى ورقة..." (الرواية ص 171).

هذا الضعف البهي إذا جاز القول، عمل على تعميق شخصية الدكتور مراد، ووضعها في سياقها الإنساني الواقعي كشخصية إيجابية تقف مع الحياة، ومع تطورها، مع حركتها نحو الأفضل والأمثل.

3 . متاهة الأعراب في ناطحات السراب

تمتزج الشخصيات في هذه الرواية وتتداخل أدوارها بحيث يصعب الإحاطة بمجملها، ومع ذلك فيمكننا التوقف أمام عدد منها من ذلك:

أ . شعلان: القومي السابق المتحمس، الذي ينحرف عن مساره السياسي بعد الانهيار الكبير، يتجه إلى التجارة، يؤسس شركة كبيرة ويستحضر سكرتيرة أجنبية، يتعامل مع حسنين. بطل الرواية الرئيسي باعتباره مصدراً للقلق ولتذكيره بخيانته السياسية أي خيانة شعلان، باعتبار حسنين ابن الدكتور صديق شعلان، يحاول شعلان استغلال حسنين لإقناع ابنه الشاب بأن لا جدوى من النضال، وأن عليه أن ينتبه إلى أعمال أبيه وشركائه.

ب . فزاع: الشخصية الإيجابية التي تكاد أن تكون الوحيدة التي لم تشوهها التغيرات والانهيارات التي حدثت، مؤمن بفكرة القومية ومخلص لها، وعيه يتطور، ويعاني الأمرّين من سخافة التجربة النقابية المسيّسة، ولكنه يعاني من قهر جنسي وسياسي حاد (قال فزاع أنه بحاجة ماسة إلى امرأة،قال: تصور أن تقرأ هيجل، وفيورباخ، وتحلق في فضاءات الفلسفة، ثم تقوم إلى المرحاض لتمارس العادة الجهنمية، أي كبت، تصور)... الرواية ص 83.

إن فزاع بانتمائه القوي، ومحافظته على موقفه الوطني، ورفضه الانهيار ومقاومته له، (مع توفر الظروف لذلك)، ومحاولته زيادة وعيه النظري، مع صدق انتمائه وصدق مواقفه، يبقى شخصية نادرة بين شخصيات الرواية بحفاظه

على موقفه وخطه الصادقين.

ج . بلقيس: هي الشخصية النسائية الوحيدة المكتملة في النص، منذ طفولتها البريئة في علاقتها مع الطفل حسنين، (العلاقة قائمة على العطف والشفقة من طرفها، وعلى بداية التفتح نحو الجنس الآخر من قبل حسنين)، مع تطوير الشخصية في انفتاحها على التجربة السياسية القومية، وزواجها من مناضل قومي لا يلبث أن يستشهد بعد أن أنجبت بلقيس ولداً، وقدرتها على فرض احترامها على أعضاء الحركة، علاقتها الجديدة مع حسنين، اتجاهها إلى الخمر، وعدم قدرتها على التكيف مع الواقع الجديد . (سياسياً واجتماعياً) . خضوعها لسيطرة القيم الاستهلاكية (الفيديو والتلفزيون) . عدم قدرة الخمرة على حل مشكلة التكيّف ومن ثم لجوئها إلى الحل الديني، بعد تصورها بأنها حملت سفاحاً من حسنين، ومن ثم لجوئها إلى الانتحار حرقاً.

"وتسكب كأساً بيد مرتعشة، وينتفخ جفناها، تقول دون أن تلتفت، بفكر أروح أحج، وتمسك كأسها بيديها حتى لا ترتعش، وترفعها إلى شفتيها، وتأتي عليها بجرعة واحدة، قالت إنها تقضي النهار بلعب الورق، وتسمع الموسيقى الصاخبة". الرواية ص 74، ثم تحاول أن تحدد شخصيتها وقناعتها فتقول (أنا مؤمنة تقريباً، وأنا متمردة إلى حد ما، وأنا محافظة تقريباً، وأنا مجنونة بمعنى أو آخر، وأنا مدمنة خمرة مائة بالمائة). الرواية ص 180، بل إن الراوي يحاول أن يرمّز شخصية بلقيس فيعطيها دلالة الواقع العربي ذاته، أي بحيث تصبح بلقيس معادلاً موضوعياً لهذا الواقع المدان وغير المعقول على جميع الصعد (أنا التي هرولت نحو الهاوية قبل حزيران... وطرت نحو الأفق بعد حزيران، فوق سحاب الوعي والمعرفة، ثم هدر النفط مثل طوفان فغرقت في الأزياء، وفردوس "ديزي لاند" ثم عدت إلى سكينة الإيمان "الرواية ص 192.

صحيح أن دلالة الشخصية المباشرة . الواقعية . في النص تبقى هي الأقوى، بل إن محاولة الترميز لا تبدو مبررة أو متفقة مع شخصية تكاد تكون مكتملة بنائياً، وغنية بواقعها الفني، بمعنى أنها لا تحتاج إلى هذا البعد الذي لا يكاد يتفق مع خصوصية بنية شخصية "بلقيس" المتميزة والمكتفية.

د . حسنين: الشخصية الأكثر تعقداً في النص، بل إنها مجمل الشخصيات في واحد، إنها حسن الأول والثاني، أدم وعروة، ذياب وذياب، الصعاليك، حسنين الجد، هي فكرة الصراع الإنساني وجوهره، الصراع بين قوى الحياة المحافظة والثورة، وبين قوى الأبطال والقمع بكل دروبه وأشكاله، وهي مع هذا الامتداد المتناقض والمعمق، فإنها تطرح في الجزء الأول والثالث باعتبارها شخصية ممسوكة يمكن تحديدها فيما يلي:

* بشّر بها (أبو التوت) باعتبارها الشخصية ذات الصفة النبوية التي ستقود الوضع السائد، وتنقله إلى واقع إيجابي متطور، أشار إلى علامته الخاصة (وأبو التوت يقول إن للمنقذ علامة، والعلامة شامة خضراء على الخد الأيمن، ويشير إلى الشامة الخضراء على خدي). الرواية ص 15.

- حدده الجد وتوقع أوجه تميزه، وغرابة

توقعاته (رأيت ما لا أجسر على التفوه به، وأكاد أكذب تنجيمي وحكمتي لا أصدقهما لغرابتهما... سموه حسنين، فهو توأمان في غلام واحد، وليس توأمين في غلامين كما تنبأت من قبل). الرواية ص 12.

- إشارة إلى تناقضه، ولا معقوليته، وتمثيله لجوهر الصراع ثم وهو حين يبعثه الروائي باسم آدم، في الجزء الفني . الروائي الثالث . من النص فإنه يبعثه بمميزات خاصة، إذ يصفه ابن عمه فيقول (لا أعرفه، لا ينام إلا وعضو فيه يقظان، إذا استوى فسكين، وإذا اعوج فمنجل.. أخف رأساً من الطائر، أبصر من عقاب، وأحذر من غراب... يكاد المرء ينكر أنه إنسان لما يعتريه من هيبة حين يقف بين يديه، ورأى الجميع عينيه تتقدان بنور أخضر مبارك). الرواية ص 199. 200.
- وهو يتقن عملية التوحد، بل أن التماهي مع آخر جزء من أدق سماته، فها هو يتوحد مع آدم فيقول (أينما تكون أدركك، وأينما تكون تدركني، فول وجهك شطر الجهات ترني، وول وجهك شطر الأزمنة ترني، وقلّب وجهك ترني، وقلّب وجهك في الآخر أرك) الرواية ص 366.

وهنا يبرز التوحد في المكان والزمان باعتباره فكرة، فكرة التواصل الإنساني.

- ثم هو شخصية ممتلئة بالتناقض، هذا التناقض الذي تطرحه الرواية بأشكال متعددة بهدف تمثيل أكبر قدر من الأفكار. إنه، أي حسنين (أخاف انقراض الصعاليك، أخاف طرقة الباب، أخاف رنين الهاتف، أخاف نفسي، أخاف كواتم الصوت، أخاف التمائم والتعاويذ، أخاف الكمبيرتر). الرواية ص 328، فهو هنا يصبح تعبيراً عن حالة القلق المعاصر، عن الإنسان الذي يعيش هذا الواقع المتردي، وهو نفسه (ربع فلاح، ربع بدوي، ربع أجنبي.. نتاج سلالات)، الرواية ص 128، وهو بذلك يصبح تعبيراً عن العربي في المجتمع المديني المعاصر، ثم هو (... صعلوك من ذؤبان العرب وشذاذها صعلوك مديني، ابن شوارع، منبوذ من عصبتي، مجفو من أقاربي، مثل عنز جرباء وجذماء، ومؤسسة مكافحة الأوبئة). الرواية ص 114.
- ثم هو شخصية روائية يومية، يمتلك طفولة الولادة السعيدة في أسرة برجوازية صغيرة ذات توجه سياسي قومي، ينشأ ويتزوج، وينجب ابنة تخرج معتوهة . إشارة إلى استحالة قدرته على العطاء، يصاب بحالة (كوما) ويرتبط بعلاقات إنسانية محددة، وبموقف أيديولوجي محدد بالفكر القومي.
- ثم هو امتداد التمرد في التاريخ، ومتشوف للواقع العربي في تحولاته، إنه الشاهد السلبي إذا جاز القول (مددت بصري إلى المدينة، القصور أمست خرائب وأطلالاً، والخرائب أضحت قصوراً، والثياب تغيرت فما عدت أعرفها، واللهجة تبدلت فما عدت أفهمها... لكن رأسي اليافع ظل على مر قافلة الزمان مطلوباً). الرواية ص 45.
- ثم هو يعاني تناقضاً حاداً على مستوى الشخصية وعلى مستوى الوعي. فعلى مستوى الشخصية . يبرز فيه حسن الأول . الحداثي .

التقدمي . علمي التفكير، وهو كذلك حسن الثاني . المتعلق بالتراث، الذي يتحدث الفصحى، ويعيش أيام العرب وفروسيتها (أنا حسن الأول... لا أغني... أفضل سماع باخ. تصور يا حكيم يا مخلص أنه (أي حسن الثاني) يتحدث الفصحى، يحكي. عن امرئ القيس، ويتغزل بزنوبياء... كل ذلك بلغة فصيحة مقعرة لا أكاد أفهمها) الرواية ص 96. ثم هو في النهار حسن الأول، أما في الليل فهو حسن الثاني، ففيه . أي في الليل . تتداخل اللغة والأحداث، وتدخل أجواء ميثيولوجية عربية قديمة مغلقة بفانتازيا الحدث/ الزمان والمكان والشخصيات.

وهنا لا بد أن نلاحظ تفوق القاص في استخدام هذه التقنية . حسن الأول في النهار وبلغة معيشية يومية، وبأحداث واقعية. ثم حس الثاني في الليل، وبلغة فصيحة مقعرة، وبأحداث فانتازية.

- كما يعاني من تناقض على مستوى الوعي، حيث نلتقي بتناقض البطل بين الوعي الذهني/ المادي، وبين غيبية السلوك، وذلك بهدف التعبير عن تناقض الواقع العربي ذاته، وهنا نجتزئ هذا النص الطويل نسبياً لأهميته: "فكرت في الدراسة التي بدأت بكتابتها، ورحت أبحث عن عنوان مناسب لها "نقل التكنولوجيا في العالم الثالث"... لا، عنوان يفتقر إلى الدقة،... "الثورة التكنولوجية الثانية وتأثيرها على القيم التي أنتجتها الحضارات الشرقية...لا، طويل جداً، ... "التكنولوجيا المتقدمة والمنهج المادي الجدلي"... ربما، في تلك اللحظة حانت مني التفاتة، فرأيت رغيف خبز ملقى على الطريق، انحنيت بحركة عفوية، آلية، قبلته، مسحت به جبهتي، ووضعته على الحائط الرواية ص 9، لاحظ إيمان البطل حسنين بالتقدم التكنولوجي في وقت هو مسكون فيه سلوكيا بسيطرة التربية الغيبية السائدة ثم يقول حسنين عن نفسه مؤكداً هذا المنحى التناقضي في موقع آخر: وحين هممت بالعودة إلى البيت، شاهدت حذاءاً مقلوباً فسارعت إلى تصحيح وضعه واستغفرت، ثم عدت إلى كتابة البحث الذي يتعلق بالثورة التكنولوجية الثانية.. وبنك المعلومات الرواية ص 144، لاحظ العلاقة بين التكنولوجيا وبنك المعلومات من جهة، وبين الحذاء المقلوب من جهة أخرى.

- من مجمل هذا الذي سبق تتوضح أمامنا الشخصية المركزية في الرواية وهي شخصية حسنين الذي جاء في النص الروائي:

. تعبيراً عن شخصية روائية عادية ذات تاريخ وحضور وقائعي.

. يمثل فكرة التمرد، والثورة والحرص على تحسين الواقع وتغييره.

. يمثل الحالة السلبية، التي تتحول إلى ذياب أو ذيابات متعددة تمارس فعل القمع.

. يمثل الحالة الحداثية المعاصرة التي تعيش الواقع اليومي بوعي، وإدراك.

. يمثل الحالة التراثية المتعلقة بالماضي وجوانبه المتعددة.

. يمثل المثقف العربي المتناقض بين متطلبات عقلانية مدركة ومحاولة لفهم علمي للواقع من جهة، وبين تربية غيبية ممسكة بتلاعبيب وعيه وسلوكه.

. ثم هو إلى جانب ذلك كله وارث الفكر/ الحلم . المتمثل بانبعاث الحلم القومي من هذا المكان الجغرافي/ الأردن، ليتعمق الحلم ويتجذر برؤية وقدرة جديدتين.

4 ـ جمعة القفاري:

من هو جمعة القفاري؟ سؤال يبدو ساذجاً وإن كان يحتل المرتبة الأولى عند الانتهاء من قراءة الرواية، ومصدر السذاجة هو أن شخصية جمعة القفاري الروائية هي شخصية مباشرة محددة تماماً منذ مطلع الرواية، نعم أنا جمعة القفاري (ما غيره) الذي عاش طول حياته في عمان الغربية... نعم أنا نكرة.. لم أحب امرأة واحدة من لحم ودم الرواية صفحة 5.

"نعم أنا جمعة القفاري الذي لا يعرف سعر علبة السمنة، أو كيلو اللحم، ولا يتقن إصلاح ما ينكسر بدءاً من ساق الطاولة" الرواية صفحة 6.

ثم تدخل الرواية في التفاصيل، تفاصيل حياة القفاري اليومية عبر بنية تراكمية تتجمع فصولها معاً لتعطينا أنموذجاً ذهنياً هو أنموذج جمعة القفاري اللامنتمي إلى مجتمعه وواقعه، النموذج الذي يعاني فصاماً حاداً، تجتمع فيه عدة شخوص متضاربة في سلوكها وفي تعاملها مع واقعها، جمعة ونقيضه فاضل، جمعة وامتداده نعمان العموني.

تمثل الرواية عملاً تركيبياً يعتمد عدداً من الفصول . اليوميات . المنفصلة في الغالب والتي أضيفت بعضها إلى بعض لتشكل معاً شخصية جمعة ذاته، ليس الأحداث، فالأحداث الصغيرة منها والأساسية، والشخصيات الفرعية، ليست سوى خادمة في إبراز الشخصية، والغريب هنا . وإن كان ذلك يتفق مع خصوصية استخدام ضمير المتكلم . أن شخصية جمعة لا نكاد نعثر عليها في النص، لا تفاصيل شخصية معمقة، هنالك سلوكات، أفكار، ولكنا لا نلتقي بوصف فيزيقي للشخصية بحيث لو حاولنا أن نجري مقارنة مثلاً، بين عدد من الشخصيات الروائية المعروفة عربياً أو عالمياً وبين خصوصية جمعه القفاري، فإن شخصية جمعه ستتراجع فوراً بوصفها بلا ملامح شخصية، وهي شخصية الفكرة، شخصية ذهنية أكثر مما هي من لحم ودم.

"اسمي جمعة القفاري، مع أن اسمي الأول يوحي بزمان، واسم عائلتي يوحي بمكان إلا أن هذه الحوارات التي سجلتها في مذكراتي تحمل دلالات أكثر أهمية من الدلالات التي يحملها اسمي" الرواية صفحة 12.

"كنت مثل بائع خضرة في سوق الخضار، عندي اكتئاب وأرق ونقص مروّع في القدرة على التأقلم والتكيف وصعوبة في "إنتاج الأصدقاء"، وعسر في التعبير عن الذات وزكام متصل، وشعور غامض بالخطر (الرواية صفحة 20).

على أن مؤنس الرزاز ينجح حقاً في تفجير طاقة السرد في أرقى حالاته باستخدام ضمير المتكلم في الجزء الأخير من الرواية، وهنا نتذكر فوراً الفصل الخاص بتداعيات الطفل المعوّق في رائعة "فوكنر" الصخب والعنف "وكذلك الفصل الخاص بالشريط الذي يحمل تداعيات وليد مسعود عن طفولته في رواية" البحث عن وليد مسعود لجبرا إبراهيم جبرا" مع تركيز مؤنس الشديد في روايته على البعد الإنساني باعتباره البعد المنفي في حياة السارد، المتكلم ذاته، وبالتالي التمركز حول الذات باعتبارها مركز الحدث لدى السارد بل حتى مركز

العالم بمجمله، فكل شيء إنما يبدأ وينتهي معاً عنده هو عند جمعه، عند الأنا في تجلياتها عبر الذاكرة لإبراز تجربتها هي، معاناتها هي، لتنتهي الحالة الإنسانية بصورتها السلبية بهدف تعميق حالة الإدانة العامة.

5 ـ مذكرات ديناصور:

وتمثل شخصيتا كل من زهرة وعبد الله الديناصور الشخصيتين الرئيسيتين في الرواية:

أ: زهرة

يمكن للقارئ أن يعتبر شخصية "عبد الله الديناصور" الشخصية الرئيسية في هذه الرواية، ولكن المدقق لدور الشخصيات في الرواية، ولخصوصية تشكلها، ولطبيعة المصير الذي تؤول إليه، ولحجم الدور الوظيفي والعلائقي للشخصية داخل النص، ولخصوصية هذا الدور فنياً وإنسانياً، فإن شخصية أخرى تتقدم لتحتل الصدارة في مجمل المبنى الحكائي للرواية وهي شخصية "زهرة".

ذلك أن شخصية زهرة هي الشخصية الأكثر استجابة لمتطلبات الموقف التراجيدي، وهي الأكثر تعرضاً لتحولات الوقائع اليومية النقيضة والمعادية لشخصيتها ممثلة بطموحاتها، وهي ذات الخصوصية في تشكل الشخصية في مرحلة الطفولة بما ينسجم مع خصوصية الشخصية التراجيدية، فهي "حسن صبي" الذي لم ينتبه إليها أحد في طفولتها، وهي المراقبة والصابرة لكل ما يحدث لها، دموعها تنهمر طول الطريق خلال نزهة العائلة دون أن تخرج صوتاً بسبب إغلاق باب السيارة على إصبعها.

وهي المغامرة، أو المبادئة في بناء التوصل الإنساني مع من تحب، وهي المبادرة . كونها امرأة في مجتمع شرقي ذكوري . للانتماء إلى حزب ما تزال علاقاته الاجتماعية تتمتع بقدر كبير من التخلف والرجعية، والتعامل مع المرأة باعتبارها جسداً.

وهي المثقفة الكبيرة، والقارئة المتميزة للأدب الإنجليزي، وذات الموقف العقدي الذي يصل إلى ارتداء الحجاب بتأثير نجاح الثورة الإيرانية، ولكنه يصل كذلك إلى السباحة في نهر في مدينة الحزب، في مجتمع متخلف كذلك.

وهي المخلصة في علاقاتها الإنسانية، القابلة للدور التقليدي للزوجة الحبيبة مع وعيها المتفوق وإدراكها لحقوقها كاملة ومُبررّة، ومعرفة أين يجب أن تقبل، وأين يجب أن ترفض سلوك الآخر تجاهها، وذلك ليس خوفاً من المواجهة، ولا رفضاً أو جبناً من التمرد، ولا تخلفاً وعدم وعي، بل إخلاصاً لدور تراه مكتوباً أو شبه مكتوب،، وإخلاصاً لحب وصداقة ورؤية للزوج الحبيب، والدور، هو دور المساند، الداعم، الذي يمنع الانهيار الكلي للزوج، وهو دور الحبيبة التي تعرف وجع الآخر الحبيب، تفهمه، وتساعده على تجاوز أو على الأقل على التعايش مع هذا الواقع الجديد، ولذا لا عجب أن لا نجد في مواقف زهرة أية حدية إلا في موقع واحد في مجمل الرواية:

"قالت زهرة بقسوة، أنت لا تستوعب المستجدات والمتغيرات على الساحتين المحلية والعربية والدولية لأنك دون كيشوتي وديناصوري وتنبل" الرواية صف 126.

هذه الحدة في الموقف تمثل حالة طارئة وغير مكررة في تعامل "زهرة" مع عبد الله، ذلك أنها تعرف دورها ورسالتها جيداً، ولا تتناقض مع

هذا الدور:

"لن أهجرك، حتى لو هجرت نفسك، حتى لو هجرت جسدك، أو هاجر هو منك وعنك.. لماذا لا تسألني عن شهاب الذي أومض ثم خبا قبل أن يبزغ من رحمي؟ لماذا تحاوره ولا تحاورني، لماذا تحبني بكل هذا الحب القاسي... أنا زهرة ا لعصية على الاختزال، وأنت تختزلني... هل تعلم أنك تتكئ علي بكل ثقلك؟ أنا لست ملاذك، كلانا في خندق واحد شبيه بالرحم المتكور، المنقبض على نفسه.... أنت تراني مثل الجوهر، وأنا جوهر وتفاصيل، لماذا لا تحاول أن تقف على أسرار تفاصيلي... لماذا تعبر لحمي ودمي عبور الطارئ الرحال وتقيم في رائحتي فقط (الرواية الصفحات 14، 145).

ولكن تعامل "عبد الله الديناصور" معها لم يتغير، إنه يراها فكرة فقط، لا يرى سوى الجوهر، وحتى بعد أن علمت بموقفه من دخولها إلى الحزب حين قال لها: أنصحك كأخ... لا تنضمي إلى الحزب، كلهم زعران" الرواية صفحة 61.

فإن هذا لم يؤثر على زواجها منه، أو موقفها منه، ظلت "زهرة" كما يراها "الديناصور" مجرد حلم، لا تفاصيل إنسانية يومية له بل طاقة متجددة:

"من أين جاءت كل هذه البحار المترامية فتقمصت أنفاس زهرة... ولا بحر في عمّان؟ إنها لا تعينني على أحجية الغابة التي تفيض من رائحة جسدها، وحواسي ضيقة لا تتسع لكل هذه الغابات "الرواية صفحة 27".

وهي كذلك وكما يراها الديناصور:

"تكتم سرَّ تجدُّد قدرة جسدها على مباغتتي كل يوم... كل ليلة أو فجر أو ضحى، يتناسخ جسدها، ويبعث فيّ ألواناً مختلفة" الرواية صفحة 28.

ولذا فإن الديناصور يحولها إلى رمز، إلى حلم، إلى جوهر، بل ويدخل "الحالة الفانتازية" حين يتخيل ابنهما "شهاب" متحدثاً عن زهرة قائلاً:

"زهرة كوكب المستقبل، لأنها رقيقة تنحني للعاصفة، لأن عودها صلب تنتصب بعد مرور العاصفة، وهي تناور، تتحدى شمس الهاجرة، تمشي تحتها بخطوات لها رنين الثقة، تواجه هبوب الرياح بسكينة داخلية ومناعة روحية، وحصانة البساطة، تبكي بلا دموع، تنتحب من الأعماق وعلى وجهها ابتسامة مضيئة، إنها النهر الذي لا ينزل إليه المرء مرتين، فهو يتجدد بمياه طازجة" الرواية صفحة 113.

وتظل زهرة ملخصة لدورها، ولكنها وخلال ممارسة هذا الدور تأخذ بعداً رمزياً، يكاد يقترب من الخصوصية الأردنية، أي أن زهرة تسمو لتصير رمزاً للوطن بتعقداته الأنثروبولوجية وبتعدد ثقافته، إنها الوحدة في التنوّع.

"أمي عراقية الأصل، وأبي جاء مع الثورة العربية الكبرى من دمشق إلى عمان، وأنا ولدت في القدس، ثم انتقلنا إلى السلط، ثم حططنا الرحال في عمّان مرة أخرى" الرواية 113.

ب ـ عبد الله الديناصور

إن بروز شخصية "عبد الله" بأبعادها التراجيدية ظل يتطلب تراجعاً في دور "زهرة"، ولمّا كانت مثل هذه الخصوصية التي امتلكتها شخصية "زهرة" فنياً تكاد تجعل من المستحيل

إمكانية تراجعها إلى الظل فإن موتها بات ضرورة فنية، ضمن موقف ظل وليد المصادفة، أو ربما القصدية الروائية، ولكنه يظل موقفاً مبرراً أو ممكن الحدوث.

"هكذا قتلت" زهرة" العصيّة على الذبول... أقول قتلت، لأن سيارتها الصغيرة كانت تقف عند إشارة ضوئية حمراء، حين اندفع شاب ثمل يقود سيارة "رينج روفر" موديل 1993م... ضربها من الخلف بقوة جبارة... واصطدمت... بعمود حديدي راسخ" الرواية صفحة 103.

وهكذا وضمن منظور "جسطالتي "شمولي تتراجع" زهرة" من المركز، . مركز الفعل، ومركز المبنى الحكائي لتنتقل إلى الإطار وتتقدم عندها شخصية عبد الله الديناصور لتصبح هي بؤرة الفعل:

"يجول في الغرف، ثم ييّمم صوب الباب الخارجي، أقفو خطواته، أشدّه إليّ شداً هيناً، عبر رائحة شمه يشم رائحتي (ولنتذكر هنا أن الشم هو الحاسة الرئيسية التي تعتمدها الحيوانات في التعرف على محيطها، وفي تحديد مجال نفوذها، وعبد الله الديناصور عاد إلى بدائيته) يشم الخيط الذي يرغب في أن يشمّه، يشّمني بخياله، لا يشم نسيج رائحتي، يختار بأنف خياله خيط البحر والغابات دون خيط العرق العادي، وخيط العطر، وخيط اللحم... ترى هل يعرفني" الرواية صفحة 35.

عبد الله الديناصور وصدق النبوءة:

"خطوط باطن يدي تقرؤها عرّافة سبرت أغوارها الدهور، وحطت ألغازها على وجهها المنكمش، ضحكت بلا أسنان... شهقت ولم تنطق، مدّت يدها وأعادت إليّ نقودي ثم انتصبت وانقلبت على عقبيها واختفت" الرواية صفحة 74.

ما رأته العّرافة من خصوصية للشخصية يتعمق لاحقاً، عبر شخصية رافضة قبول فكرة التغيير، سلباً أو إيجابياً لا فرق، شخصية شكّلت مواقف ورؤى وقناعات، وتشكّلت حياتها على أساس هذه الرؤى والأفكار، ورفضت التحول عن قناعاتها، وهنا وجه الاتفاق مع الشخصية التراجيدية بالمفهوم التقليدي، لقد نشأ عبد الله الديناصور رفضاً لما يلي:

. قبول فكرة انهيار المعسكر الاشتراكي.

. قبول فكرة الحرب الدولية ضد العراق مؤكداً أنها لن تحدث، واستمر على إصراره بعدم قبول فكرة هزيمة العراق، وحين هُزم الجيش العراقي أصرّ على موقفه، إنها حرب لم تحدث.

. قبول فكرة ضعف زوجته زهرة ومرضها.

. قبول فكرة انهيار الشركة التي يوظف أمواله فيها.

أي أن "عبد الله الديناصور" رفض قبول أي تغيير سياسي /اجتماعي/ اقتصادي، بل وأصر على الاحتفاظ بالصورة القديمة التي تشكلت أيديولوجياً وسياسياً وإعلامياً في ظروف مغايرة. وإن تغير الظروف استدعى تغيراً في المواقف وهذا ما لم يوافق عليه "عبد الله الديناصور"، هذه القطيعة بين متغيرات الواقع السياسي الكبير، وبين ثبات والتزام عبد الله الديناصور في قناعاته، أدى إلى حالة أقرب إلى الفصام ومع هذا فقد تحوّل عبد الله فنياً إلى شخصية منحرفة، شخصية غير سوية.

أما سبب دخول عبد الله الديناصور إلى حالته الجديدة وكما تراه "زهرة" فيعود إلى مشروع الشرق الأوسط:

"إن مشروع إقليم الشرق الأوسط هو سبب ازدهار الإقليمية، خمسة من وكالة المخابرات المركزية وحفنة رجال من الموساد، تحلقوا حول طاولة، ورسموا سيناريو المنطقة ومصيرها "الرواية صفحة 10.

هذا التنافس الواضح بين رؤية وقناعة عبد الله الديناصور وبين المتغيرات الجديدة دفع "الديناصور" لمحاولة التعرف على ما جرى، وبعقلية مستريبة بكل شيء، لذا نجده يقول:

"خططوا لحرب التحريك، ثم لكامب ديفيد، ثم للحرب الأهلية اللبنانية، ثم لغزو بيروت، ثم لقتل عاطف بسيسو، ثم لطردي من الحزب، ثم لدس السم في طعام عبد الناصر، ثم لاغتيال بومدين... ثم لتحطيمهم الوحدة العربية... ثم خططوا لحرب الخليج الأولى، ثم أعدّوا الكمين للعراق، ثم حرب الخليج الثانية ثم اتفاقية غزة/أريحا في أوسلو "الرواية صفحة 10.

ولأن عبد الله الديناصور من أبناء الفكر القومي، ونظراً لتراجع هذا الفكر وقائعياً، فإن عبد الله وعبر السخرية المرة يقول مرجعاً أسباب تسميته بالديناصور:

"من أسباب اتهامي المنصف بتهمة الديناصورية غير الصادرة عن ترف أو حقد إيماني بالقومية العربية على الرغم من "مشروع الشرق الأوسط" الفسيفسائي الذي أراه يشظّي الأمة إلى قبائل وطوائف وملل ونحل "الرواية صفحة 27.

والديناصور شخصية متناقضة في سلوكها، تناقضاً يصل إلى حد القهر، مع حفاظ دقيق على الماضي الإيجابي، والدفاع عن هذا النهج، وإدانة الراهن الذي يحدث، وأحياناً بسخرية مرة، من نوع المضحك المبكي:

"إنه يعلّق في منزله صور ستالين وعبد الناصر وسيد قطب "وتعلّق زهرة على ذلك بـ"إن عبد الناصر قتل سيد قطب وأن عبد الناصر زجّ جماعة ستالين في السجون، وأن سيد قطب كان يلعن ستالين ويعتبره ملحداً... ثم تتساءل زهرة بسخرية: كيف تجمع بينهم، لا مشترك بينهم سوى الماضي" الرواية صفحة 27.

هذا الموقف السلبي تجاه متغيرات الواقع، وهذا التقوقع على الذات بانتظار قرار القدر، قد تعمم على مجمل أداء الشخصية، حيث الإدانة لكل شيء تمهيداً للانتقال إلى المضحك المبكي وذلك لإدانة حقبة كاملة، وأنماط من التفكير سادت وما تزال.

"يعني لي أن أطور الماركسية والقومية، بعد انهيار المنظومة الاشتراكية... انتزعت صور لينين عن الحائط، حلقت له ذقنه بحبر أبيض، ثم كسوت صلعته بشعر مستعار... لن يعرفه رجال الأمن إذا فتشوا بيتي... وهكذا طورت اللينينية "الرواية صفحة 82.

على أن هذا الخراب في الراهن، في زمن الوقائع، لم يقف فقط على البعد العالمي بل تواصل في البعدين القومي والوطني:

"قلت إن الزمان تغير، الميدان ضيق، الصدر لا

يتسع للجياد الجامحة، إنه ميدان المزاوجة بين الأحزاب والعشائر والمخيمات والواقع الصلب والحلم اللاهي "الرواية صفحة 84.

هذا الخراب يدفع "عبد الله" للاستحكام في مواقعه، للعيش في الماضي ورفض الحاضر، لذا فهو يستذكر وضع الوطن عام 1956، و"يوم انتخب المقدسيون الدكتور الكركي يعقوب زيادين نائباً لهم في البرلمان" الرواية صفحة 86.

أما الآن فهو زمن الانتهازية، زمن الباحثين عن الوصول إلى السلطة، والمدير العام في المؤسسة التي يعمل فيها الراوي هو النموذج:

"يقول للشيوعيين إنه سمى ابنه ثائر لأنه مع الثورة البولشفية، وللبعثيين إنه مع ثورة آذار، ولمذيع التلفزيون إنه سمى ثائر "ثائراً" تيمناً بالثورة العربية الكبرى... وهو يكتب التقارير عن أصحابه ويرسلها إلى الباشا" الرواية صفحة 100.

على أن الديناصور يدرك أشد الإدراك متغيرات الزمن الجديد، وبزوغ ظلام الإقليمية من جديد، وبقوة هذه المرة، وبتراجع السياسي ممثلاً باتفاقية "غزة أريحا أولاً" وما سيتلو ذلك من تراجعات، ولكنه ومع إدراكه هذا لا يستسلم، بل يزداد تعلقاً بالثوابت، بانتظار الذي سيأتي، غاضاً النظر عن طبيعة ونوعية هذا القادم، فهذا قدره هو، اختيار لا بد من المضي فيه إلى النهاية. ولكن زهرة قتلت، أي أن القادم بات واضحاً بالنسبة له كذلك وهو الانهيار الكامل، إنه العدم.

6 - سلطان النوم وزرقاء اليمامة

يلاحظ الدارس أن تغييراً نوعياً قد حدث على شخصيات مؤنس الروائية والرئيسية منها بخاصة، فقد أصبحت الشخصية/الفكرة هي النمط المسيطر منذ بداية المرحلة الثالثة في إنتاجه والتي بدأت منذ رواية "الشظايا والفسيفساء" ثم تعمقت في سلطان النوم وزرقاء اليمامة" هنا تدخل الشخصيات المتشظية وغير التقليدية بؤرة الأحداث مع محاولة أسطرة الشخصية، وإدخال حالات فانتازية على بنيتها وتشكلها الروائي، وعلى مفردات حياتها اليومية، ويمكن في هذا السياق أن نشير إلى شخصية زرقاء اليمامة كنموذج لك.

زرقاء اليمامة

إذا انتقلنا إلى حكاية "زرقاء اليمامة" فإننا ننتقل إلى جوهر نص رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" وبؤرته الرئيسية، زرقاء اليمامة ذات القدرات الخارقة، التي تمتلك القدرة على قراءة الأفكار، وعلى رؤية كل ما يقف أمامها، هي استخلاص أو جوهر لمجمل تجربة أو خصوصية المرأة كما تطرحها الرواية: زرقاء هي البديل الموضوعي لحسناء الشاطرة، وجولييت، باعتبارها صاحبة الفعل، والقادرة نسبياً على الاختيار والمقاومة، مقاومة خراب الواقع وتراجعه، مقاومة عاصفة العجاج بل مقاومة المخرج الأمريكي وكادره السينمائي المتحكم بكل شيء.

زرقاء هي روح نسوية شابة تكاد تفارق مجمل الشخصيات النسوية الروائية التي سبق وأن جاء بها مؤنس في رواياته. إنها لم تعد زهرة التي طوتها عجلات السيارة في "مذكرات ديناصور" وهي ليست مجرد الصديقة الصماء في "كاتم الصوت"، وهي ليست كفى صديقة البطل غير القادر على التواصل في "أحياء في البحر الميت".

زرقاء اليمامة حالة أو نمط أو نموذج نسوي جديد يُفارق مجمل السائد في أعمال مؤنس الرزاز

الروائية، إنها تجلي لحالة الفعل، التحدي، القدرة على الكينونة الإنسانية في تعميق فاعل للحالة الإيجابية التي مثلتها "مريم الغزاوي" في "أحياء في البحر الميت" بفارق عمق كل من: بناء شخصية، تنوعها، وقدرتها على التحدي، على الحلم، على التواصل، في شخصية زرقاء اليمامة الجديدة، وكأنها الروح الإنسانية المقاومة، والرافضة للاستلام ضمن شخصية حية من لحم ودم، لها نقاط القوة والضعف . تتراجع قدرتها هنا، وتتقدم هناك في دورة إنسانية متكاملة شكلت خلالها الشخصية تمثلاً موضوعياً على موقف الروائي التقدمي تجاه المرأة ودورها في الحياة. ذلك أن مؤنس الرزاز عبر إعطاء نموذج المرأة . زرقاء، حالة الفعل الإنساني في تحديه لواقعه عبر منظور روائي واقعي مقنع ومسؤول معاً وأن امتلأ بالفانتازيا، ولكن الخط العام للشخصية ظل مرتبطاً بالواقع، متواصلاً معه، مع احتفاظه بتكوين الشخصية الإنساني سلبياً وإيجابياً، تراجعاً وتحدياً، حباً وكرهاً، شخصية من لحم ودم استطاعت عبر علاقتها داخل النص . أن تنهض بمجمل النص الإبداعي من رتابة التشابه والتكرار، وأن تلخص وتستوعب خصوصية الشخصيتين النسويتين القائمتين داخل الرواية وهما "حسناء الشاطرة وجولييت"، فمن هي زرقاء اليمامة وما هي مواصفاتها.

- "فزرقاء اليمامة التي تعيش في عالم الضاد لا تكتفي بالتحذير سواد الليل وبياض النهار من التحركات المشبوهة لكثبان الرمال... ومن بحر الظلمات الذي يحد عالم الضاد من الغرب، لكنها تملك قدرة خارقة على قراءة ما يجول في الرؤوس وما يعتمل في النفوس... لكن بصيرة زرقاء اليمامة تخترق الآفاق والأبعاد والحدود" (الرواية ص 68).

- هذه الشخصية التي حمّلها الروائي قدرة تشوفية تعمّق الخصوصية التراثية التي امتازت فيها الشخصية التقليدية لزرقاء اليمامة، مع تحويل القدرة على البصر إلى القدرة على الاستبصار وقراءة الأفكار. لتصبح زرقاء اليمامة مركز العمل الروائي بمجمله، بل ويمكننا القول إننا نستطيع التعامل مع رواية "سلطان النوم وزرقاء اليمامة" باعتبارها أساساً رواية شخصية، هي شخصية "زرقاء اليمامة ذاتها" إنها تكاد تلعب نفس الدور الذي لعبته "مدام بوفاري" في الرواية المشهورة التي تحمل اسم بطلتها، ذلك أن باقي الشخصيات في الرواية مجرد عناصر ثانوية، شخصيات غير رئيسية ترتبط بزرقاء اليمامة بهدف إبراز خصوصية زرقاء أساساً، وأن احتفظت هذه الشخصية الفرعية ببعض خصوصياتها، بل إن شخصية "بئر الأسرار" الذي لا يدهشه شيء جاء عزفاً مشابهاً لخصوصية زرقاء اليمامة، ذلك أن زرقاء ترتبط بـ:

- علاقة قديمة مع سليمان التوحيدي، المثقف الراوي، وهنا نشير إلى أن الشخصيات المثقفة في النص وأن اتخذت أسماء متعددة فإنها تظل نفس الشخصية وخاصة شخصيات: "علاء الدين، العلامة، سرحان سرحان، سليمان التوحيدي، الكاتب الطويل". وقد ارتبطت زرقاء اليمامة مع هذه الشخصيات ممثلة بشخصية سليمان التوحيدي بعلاقة حب فاشلة، ذلك أن تفتح شخصية "الزرقاء"، وتطلعها إلى علاقة متكافئة مع الحبيب المثقف قد اصطدمت بتخلف المثقف وتراجع وعيه لعلاقاته الإنسانية، واصطدمت كذلك بادعاءات

المثقف الكاذبة باسم "الكرامة" وتنفجّ الذات ورجعيتها في علاقتها مع المرأة "الرواية ص 88" وصورة علاقتها مع سرحان".

- وزرقاء اليمامة صاحبة وعي وموقف في الحياة وفي الكون، فهي ليست مجرد عاشقة أو باحثة عن صديق، إنها صاحبة رؤية:
- وزرقاء اليمامة على علاقة طيبة وتفاهم مع "بئر الأسرار" الذي لم يستطع احتمال إخفاء أسرار البشر، فطفحت من فمه وبدأت بالتساقط رغماً عنه، "فبئر الأسرار" داخل النص الروائي ليس أكثر من حالة مساعدة وداعمة لخصوصية زرقاء اليمامة، ليقوم . فنياً . عن طريق الدفق التلقائي للأسرار بمساعدة زرقاء في مهمتها الكاشفة لما يدور في الواقع . واقع مدينة الضاد ووقائع المدينة الموازية، مدينة الوقائع اليومية، ذلك أن "بئر الأسرار" لا يمتلك حضوراً فاعلاً داخل مجمل النص. إنه أقرب إلى تداعيات الفكرة منه إلى الواقع . ربما باستثناء علاقته مع "حسناء الشاطرة" . ثم أن "بئر الأسرار" هو الذي يرشد زرقاء في رحلتها عبر سلطنة النوم، باعتباره مضطلعاً على الأسرار وصديق سلطان النوم. إنه مجرد إسناد حِرَفي فني لشخصية "زرقاء اليمامة".
- وزرقاء اليمامة جزء من مدينة الوقائع اليومية، فهي بنت عائلتها، لها أخ متخصص في متابعة التلفزيون، ومنزل في الجبل العريق، ومعارف وصداقات، إنها شخصية مدينية من لحم ودم، ترتبط بعلاقات واقعية مع الأشخاص والأمكنة، فكأنها المعبرة الحقيقة عن خصوصية المدينة وتحولاتها. وهي أداة التواصل مع المكان الوقائعي بشخصياته وأحداثه:
- "انتبهت زرقاء اليمامة إلى صوت رجل طيب يرحب بها.. التفتت فإذا هو أبو علي "صاحب كشك الكتب والمجلات والصحف" (الرواية ص 117).
- "سألته زرقاء اليمامة معاتبة: . أيهما آثر عندك واجب إليك؟ مشاهدة التلفزيون أم الجلوس إلي بعد غيابي الطويل. كان شقيقها صريحاً.. قال. التلفزيون "الرواية ص 116/115.
- كان دخول امرأة إلى المقهى الشعبي لافتاً لانتباه الزبائن.. هتفت زرقاء حيث رأت الرجل الجالس وحيداً على الشرفة يحتسي الشاي ويطالع صحيفة: لا أصدق عيني، سلمان التوحيدي بشحمه ولحمه" (الرواية ص 119).
- وقال سليمان لسائق التاكسي: مكتبة أسامة.. لو سمحت.. على قمة الدوار الثالث، علقت زرقاء اليمامة: من قاع المدينة.. إلى قمة الجبل" (الرواية ص 119).

أي أن زرقاء اليمامة في النص هي الوسيلة، الأداة التي يتم عن طريقها تقديم الوقائع اليومية عبر علاقاتها مع شخصيات العمل، ولتقوم بذلك بعملية ربط بين العالمين المتداخلين، عالم شبه مدينة الضاد. وعالم "المدينة الوقائعية" في تواصلهما وتلاحمهما عبر عدد من الشخصيات احتلت زرقاء اليمامة البؤرة الرئيسية فيها/ إذ يتم لها رواية الوقائع التي أصبحت جزءاً من بنية النص: يقول سليمان التوحيدي موجها حديثه إلى زرقاء:

- "ألم تسمعي ما قاله كارلوس.. لقد سألته صحافية أو صحافي: هل تشعر بالضغينة

نحو العرب لأنهم سلموك إلى السلطات الفرنسية، رغم أنك كنت منحازاً إلى قضاياهم؟ ابتسم كارلوس ابتسامة واهية وقال بهدوء: لم يسلمني العرب، لقد سلمتني المرحلة الرواية صفحة 122.

وزرقاء اليمامة هي الشخصية الرائية ببصيرتها لعاصفة العجاج القادمة هذه العاصفة التي فاجأت الجميع إلا زرقاء اليمامة، كانت تراها ببصيرتها قادمة لا بد، ولذا فقد خاضت صراعها الخرافي معها، وهي تعاني من الشلل متسلحة بالحلم، وبموسيقى البحر، واستطاعت تحمل هجوم عاصفة العجاج الرملي الذي دمر مدينة الضاد، لتنهض الزرقاء من جديد وبالتالي لتصبح زرقاء اليمامة نموذجاً للحياة في تجلدها وصبرها، وإصرارها على الوجود. وزرقاء اليمامة تحافظ على إصرارها على التحدي، وتصر على ضرورة التغيير، ولذا فهي الوحيدة بين شخصيات العمل التي تخوض حرباً شرسة مع سلطان النوم، السلطان الذي لا يهزمه أحد، وقد تحولت العلاقة بينهما بين التحدث الشرس، وبين الحب الأفلاطوني، ومع أن سلطان النوم يحقق انتصاراته على الجميع بما في ذلك الزرقاء، ولكنها لا تسلم له نفسها إلا بشروطها هي، شروط الغالب، فتدخل مع سلطان النوم لعبة الأحلام، في محاولة يائسة منها لإعادة الناس إلى الواقع إلى الحياة في نضالها ضد الخراب السائد، ولكن حجم الخراب وعظمته جعلت من حلم زرقاء اليمامة أمراً مستحيلاً، لذا ضجت المدينة بحثاً عن النوم، عن الأحلام المخدرة التي تزوق الواقع المر فيصير قابلاً للحياة، فينهزم حلم زرقاء اليمامة ولكنها لا تلبث أن تنتصر على مرضها، وشيخوختها، فتجدد مثل آلهة الخصب، رافضة دعوة سلطان النوم لها، مع بقائها في حالة حيرة مربكة، فالواقع مدمر، والمخرج الأمريكي وكاميراته تسيطر على مجمل المشهد.

* "كانت كاميرات الفريق السينمائي الأمريكي في كل مكان، تراها حيث يممت "الرواية ص 191.

ولذا فقط التفتت زرقاء اليمامة، وتفحصت طيف سلطان النوم مقبلاً، ثم تفحصت انحناءة ظهره مدبراً، ولاحت في عينيها الواهنتين نظرة حائرة، ثم راحت تبحث عن محارتها" (الرواية ص 197).

الروايات:

- أحياء في البحر الميت . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . 1982.
- اعترافات كاتم صوت . عمان . 1986 ..
- متاهة الأعراب في ناطحات السراب . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت 1986.
- جمعة القفاري . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . 1990.
- مذكرات ديناصور . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . 1991.
- الشظايا والفسيفساء . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . 1994.
- سلطان النوم وزرقاء اليمامة . المؤسسة العربية للدراسات والنشر . بيروت . 1996.

59

صدى القراءة في مدارات البرادعي

أ. د. حسين جمعة ـ سورية*

كانت لي وقفة قصيرة مع الشاعر المبدع والمسرحي الناقد خالد محيي الدين البرادعي المولود في يبرود (1934م) في كلمة أولى سجّلت فيها تجربتي في مواجهة إبداعاته التي زادت على (53) عملاً بين (18) مجموعة شعرية و(20) مسرحية شعرية و(8) مسرحيات نثرية مع الملاحم والسير، و(7) دراسات أدبية ونقدية؛ منذ صدور أول ديوان له بعنوان (أناشيد للأنصار) ـ سنة 1969م إلى آخر مجموعة شعرية بعنوان (يوم غابت فاطمة) سنة 2003م.

وقد تأملت طويلاً أغلب هذا الإنتاج؛ بتنوعه وعدده وغناه شكلاً ومضموناً فأيقنت أن شاعرنا لم يختر لنفسه إلا أن يكون مشروع إنسان جاد متوازن ملتزم بقضايا أمته؛ معتز بتراثها؛ يطمح إلى الكمال.... فقد كانت الرغبة الجامحة لديه تدفعُه إلى أن يصبح مشروع وجود كامل؛ وإن كان في شكله وجسمه مقارباً لنا في الكينونة...

لهذا راح يجسد ذاته في شخصيات مداراته الإبداعية؛ فهو يرغب في أن يكون ـ أو كان ـ صورة منطبقة على (عبد الله) في ديوانه

* أستاذ جامعي في جامعة دمشق. كاتب، وباحث، رئيس اتحاد الكتّاب العرب. له العديد من المؤلفات المطبوعة

(عبد الله والعالم .1993م) أو صورة متمثلة من الشيخ (بهلول) في مسرحيته الشعرية (الشيخ بهلول وأفراد عائلته . 1983م) أو أن يكون (التوحيدي) في مسرحيته النثرية (أبو حيّان التوحيدي . 1983م).... إنه يرغب في أن يكون صورة لأبطال دواوينه ومسرحياته... ثم صورة لما يطرحه من أفكار وآراء في دراساته الأدبية والنقدية...

إنهم جميعاً يمثّلون همومه وتطلعاته يبثها مواجد وآراء بمشاعر فيض عارم، ونبض قلب محب؛ ويخلق منها رسالة معرفية تحفز متلقيه الملتحم بالتاريخ والجغرافية؛ وبالتراث واللغة؛ وبالأصالة والمعاصرة؛ وبالحياة والكون على امتلاك رؤية

إنسانية تنزع به إلى الارتقاء والصفاء وهو يبني المجتمع العربي المنشود...

فهو يحمل رؤيا؛ و(الشاعر رؤيا)؛ وهو يتذكر بما يحوزه العقل الواعي الفطن من أحداث الماضي والحاضر؛ و(الشاعر يتذكر) جميع قضايا وطنه وأمته... ثم "يحوّل الرؤيا والتذكر إلى واقع ملموس ليس موجوداً بالأصل" كما يقول هو في مقدمة كتابه (دراسات في الشعر العربي المعاصر). وكأني أرى فيه ما قاله يوماً (لوسيان غولدمان) عن المفهوم أو المنظور الذي ينطلق منه الفنان في عمله. "فإن رؤيته للعالم هي التي تحدده؛ وبمقدار ما تكون هذه الرؤية أرستقراطية أو برجوازية أو بروليتارية قدر ما يكون فنه أرستقراطياً أو برجوازياً أو بروليتارياً"(1).

ومن هنا وجدت نفسي أتهيأ لقراءة مدارات إبداع البرادعي؛ . على كثرة القراءات التي تصدّت له؛ إذ بلغت ما يقارب (43) قراءة؛ ضمّها المصنّف الذي خصص له بعنوان (خالد محيي الدين البرادعي والجامعات) وصدر بجامعة محمد الأول، في وَجْدة بالمغرب .... فقد طافت الكلمات تفترُّ عن الشفاه وهي تتمثل الرؤى التي تفجرت في القلب والعقل معاً... وطردت منهما كل وساوس الخوف والوهم والإيهام؛ والحيرة والتردد لتنشد الوصول إلى الحق... والإنسان الباحث أينما كان لا بد له من الانجذاب إليه؛ لأنه يرمز إلى البحث عن النور السرمدي المودع في ذات الإنسان منذ أن جعله الله خليفته في هذه الأرض ليعمرها... فالخليفة المبدع قادر على اختراع الوجود الكيفي للأشياء والكون وإعطائها إيحاءاتها؛ وإن لم يكن موجداً لمادتها في الأصل... وهو قادر على أن يبدع شكلها في وظيفتها بفعل التكوين الجديد، باعتباره توأماً للروح التي تتصف بالصفاء والنقاء والتطلع إلى الكمال؛ أياً كانت طبيعة أجسادها المادية في أفراد البشر...

وهذا يعني أنه كلما تفاوتت درجات الإبداع تمايزت الأرواح فيما بينها؛ على شرط عدم ادعاء التفوق؛ بل تبنّي منهج التفاعل والتعاون والتحاور، لا منهج الاستئصال والاقتلاع ونفي الآخر؛ وهو المنهج الذي تبناه إبليس للتخلص من أبينا آدم وأمنا حواء...

وبذلك تغدو أي روح في الوجود ممثلة لروح الجماعة في الانتماء النبيل؛ والإبداع المميز لأصحابه... ومن ثم يصبح للقيم الخُلقية والمادية قيمتها الكبرى بما تدعو إليه من السمو والرفعة والابتعاد عن الأنانية...

لهذا كله كان اختياري للشاعر والمسرحي البرادعي؛ والاختيار دليل على عقل المرء؛

واستجابة لرؤاه ومشاعره... ومن ثم أخذت قراءتي عنوانها (صدى القراءة في مداراته)... لأنه عاش الحياة بكل آمالها، وطفق يوظف التراث لصياغة حاضر جديد يبني به المستقبل المرغوب فيه...فغدا يحمّله الوظائف العديدة؛ ما وسعه وجدانه وعقله؛ وفي طليعتها الوظيفة الفكرية الملتزمة بقضايا أمته؛ والجمالية التي ترفع درجات تذوقها لكل جميل في الوجود... فما نسجه البرادعي في مداراته الإبداعية إنما هو أجزاء سيرة تستلهم الماضي والحاضر والمستقبل... وبمعنى آخر إنه يحمل بين جوانحه . جسداً وروحاً . همَّ الأصالة والحداثة؛ فلا هو يفرط بالأصالة باعتبارها انتماءً وحركة فاعلة ممتدة في الزمن بما فيه من أحداث وعِبَر؛

وبما يجسده من رموز لشخصيات عملاقة في البناء... ولا هو معزول عن واقعه؛ لأنه يرى فيه هموماً تتعاظم وأزمات وجود تتجدد... لذلك صمم على بناء الغد المشرق فرحل إلى الماضي الزاهر، واستجلب منه العديد من الأدوات... غاص في كل زاوية من زواياه ليعيد تشكيل الحاضر برؤى مستقبلية أكثر مما هي رؤى الزمن الذي يعيش فيه... وهذه هي مهمة المبدعين الكبار... فشاعرنا "البرادعي الملهم؛ قلبه مفعم بمجد الأمة الإسلامية وسؤددها الغابر؛ ومناقبها الوثيرة الكثيرة؛ وحضارتها السامية والإنسانية" كما قال أستاذنا العلامة الدكتور عبد الكريم اليافي(2).

وبناء على ما تقدم انحازت قراءاتي لهذا المدار على وجود مدارات أخرى كثيرة شكلاً ومضموناً؛ لأن البرادعي صار نسيجاً متلاحماً في كيان أمته تاريخاً وحاضراً ومستقبلاً... ولكنه انحياز يعتمد الرؤية الشمولية التكاملية في المعالجة... حين كانت معالجة الدارسين غالباً ما تتبنى عملاً واحداً له، أو أنها تدرس ظاهرة ما على وجه التفصيل؛ وتسخيرها لجوانب شتى، منها الظاهرة القومية، في أشعاره ومسرحياته ودراساته. وقد شغلت مسرحياته . غالباً . أنظار الدارسين وحق لهم ذلك . إذ سلّطوا الضوء عليها ودرسوها مثبتين خصائصها الفنية ومبرزين العديد من مضامينها؛ مبرزين الفرق بينه وبين أمير الشعراء أحمد شوقي في مسرحياته الشعرية... فقد رأى الدكتور خليل موسى أن المسرح منطلق البرادعي لمعالجة ما يدور في خلده؛ والشعر أداته؛ فأكسب المسرح شعرية جميلة في الوقت الذي كان فيه مخلصاً لخصائص المسرح وتقنياته، على عكس أحمد شوقي الذي جعل الشعر أولاً والمسرح ثانياً؛ فاتسمت مسرحياته بالدرامية؛ ولهذا فإنها تنتمي إلى الشعر الدرامي(3).

ورأى غير دارس أن مسرح البرادعي الشعري يستند فنياً إلى منهج تراسل الفنون الأدبية (المسرحية . الشعر . القصة . الحكاية الشعبية أو الخرافية)... وطفق بعضهم يرى ذلك في بعض مسرحياته الشعرية؛ مثل (الأيام السبعة الطوال في حياة أبي القاسم الفردوسي . بيروت . 1998م)... إذ مزج فيها بين المسرحية والقصة والشعر؛ بينما مزج بين الحكاية الشعبية والمسرحية والشعر في مسرحيته (تلك القرية . السعودية . 1999م).... أما تجربته في (دُمَّر عاشقاً . دمشق . 1978م) فقد كانت أكثر إثارة؛ وكانت فتحاً كبيراً في المسرح الشعري؛ مما جعلها مدار عدد من الدراسات. وقد اتكأ فيها على سِيَر وحكايات شعبية وأسطورية وخرافية قديمة مستمدة من حكاية

معروفة في سيرة الأمير (ذُمَّر بن الملك بن ذي يزن)... ثم ساقها في رؤية درامية مسرحية تستعيد الماضي الخرافي لتعالج جملة من قضايا الواقع المأزوم(4).

وهناك عدد آخر من الباحثين رأى رغبته في بعض مجموعاته الشعرية، وخاصة ديوانه (عبد الله والعالم)(5). واختار قسم منهم دراسة الشعرية فيه، ومنهم من فتنته لغة الشاعر؛ باعتبارها أبرز عنصر من عناصر الشعرية؛ فهي تتقدم على الخيال والصور والعاطفة... ومن ثم بما اتصفت به من تنوع وثراء وبهاء. فهو أحد من ملك ناصية اللغة الفصيحة الجميلة؛ وتعشق أساليبها فتمثلها؛ وانصهر فيها؛ حين أيقن بقدرتها على معالجة أي نمط فني أو فكري مهما كان جنسه أو عصره، أو بيئته... لهذا انحاز إلى الأداة الحضارية التي يراها توأماً لمعاصرة كل إنسان مبدع قادر على صياغتها بصورة عذبة سلسلة رشيقة، واضحة؛ متينة؛ جزلة التراكيب، مكثفة الإيحاء... عليها البهاء والرونق والفخامة...

إنه عزم بقوة ليردَّ على أعداء اللغة العربية بشكل عملي مشهود، سواء كانوا من أبنائها المتعبين المخدوعين أم من المتربصين بها خارج ديارها. إذ طفقوا يصفونها بالعجز والضعف، وعدم القدرة على مواكبة العصر وفنونه وتقنياته ومعارفه... فقد شنوا عليها حرباً ضُروساً لا تقل ضراوة عن حربهم على الوجود العربي نفسه... لأنهم أدركوا أنها الركن الأول في انتمائه ووجوده...

هكذا أصبحت اللغة والتراث وجهين لعملة واحدة لا يمكن الفصل بينهما؛ وكلاهما جزء أصيل في بناء ذات الأمة... ولا شيء أدل على هذا من قوله(6):

يشدُّني الزمن المهزومُ عن غدهِ
لأرتدي من بُرود الأَمس أَزهاها
وأُبصرَ الناشرين الضوءَ منتجعاً
والمُسْكَرين من الأحلام ظمآها
وحمّلوا الحَرْف في أُولى سفائنهم
وبَسْمَلوا بين مُجْراها ومُرْساها
ورصَّعُوا الكون بالقرآن فاحترقت
منَ العروش ببدءٍ الزحف أعتاها
ورتَّلوا من سَمَرقندٍ لقرطبةٍ
أنشودةً لم تزل في الكون أصداها

فالشاعر يملك مقدرة لغوية مدهشة، وهو متمكن من ناصية إيقاعاته، مما جعله يطوعهما لخدمة مسرحياته الشعرية... فيهزج معانيه على أنغام قيثارة بديعة التنظيم؛ عذبة الألحان، رقيقة الألفاظ، شائقة الأسلوب، مثيرة للخيال بطرائقها السردية والحكائية... وهذا صِنْوه في شعره التقليدي والحديث...

ومن ثم فإن وعي الشاعر بالتاريخ والوجود؛ جعله يكثف في لغته المسرحية الشعرية الدلائل ا لكثيرة، ويقدمها بأسلوب سهل بكل اقتدار دون أن يسقط في التكلف أو الغرابة... وهذا المدار من أكثر المدارات الإبداعية التي خصها الدارسون بالحديث تحت مسميات عدة أغلبها (توظيف التراث في مسرح البرادعي الشعري)...(7).

ولما كان ذلك كذلك . شكلاً ومضموناً . عند

معظم الدارسين؛ علماً أن اختياراتهم لم تعتمد مبدأ التغليب التكاملي للعديد من إبداعاته آثرت لقراءتي هذه أن تكون صدًى للذات الوطنية والقومية في مدار الحقل الدلالي... وإن تلاقت مع ما تبناه بعض الدارسين في مفهوم استلهام التراث ورموزه...

ومن ثم تبنيت منهج الاختيار الذي يجمع في المدار الواحد الشعرَ إلى جانب المسرحية الشعرية أو النثرية، أو الدراسات الأدبية والنقدية... على الرغم من أنني انحزت . غالباً . إلى الشعر؛ لأن أكثر الدارسين مالوا إلى المسرحيات الشعرية أو النثرية أو السِّيَر أو الملاحم...

وفضلاً عن ذلك كان عنوان الإنتاج الإبداعي موجهاً لي في التبويب؛ والدلالة، دون التغافل عن المضمون . غالباً .. "وللعنوان دلالة وعي... ونقطة انطلاق" كما قال الدكتور عبد الكريم اليافي(8).

إنها قراءة منبثة في صداها مع موجات الأثير القادم من عبق التاريخ ورجاله لتعانق هموم الأمة ورسم الخلاص المنجي لها في تحررها وبناء مستقبلها وفق تصور متكامل. ومن هنا نقف عند المدار الأول.

المدار الأول: صور المآسي والأحزان

لعل هذا المدار يجبهنا في إبداعات البرادعي كلها؛ ولكنه تركز في قسم منها أكثر من غيره... وإذا كان قد أوغل في التعبير عن مآسي الوطن والأمة وأحزانها في العديد من الأحداث السياسية والعسكرية والاقتصادية... فإنه استطاع أن يشحنها بعاطفة الوجدان المصهور بحب الوطن والأمة، والأمل بالتقدم؛ إذ لا بد للنور أن يظهر في نهاية النفق... فهو يملك من الشعرية والشاعرية في هذا المدار ما أهّله ليكون في الدرجة العليا من الشعراء الكبار عربياً وعالمياً في صياغة عاطفته المحترقة وأفكاره القاتمة المستبشرة بلغة مثيرة مدهشة...

ولعل مما زاد في رهافة إحساسه نحو قضايا أمته أنه عاش نكباتها واحدة تلك الأخرى؛ ولا سيما تلك المركزة في قضية العرب الأولى (قضية فلسطين)...

فهو من شهد نكبة الثامن والأربعين وعمره أربعة عشر ربيعاً؛ فلم ير إلا المشردين من فلسطين المحتلة على أعتاب القهر والفقر والحرمان والاقتلاع...

ولما انطلقت شرارة العمل الفدائي استبشر خيراً؛ فغنى على قيثارة الحرف العربي ديوانه (أناشيد للأنصار) أغنيات أمل بالنصر، وكأنه أراد أن يبرئ كل جراحات نكسة السابع والستين التي خصّها بديوانه (بدءاً من حزيران)... فالمأساة العربية في /5/ حزيران كانت أكبر من كل هزائم الأمة في تاريخ العرب الحديث... وقد أحدثت زلزالاً عظيماً في نفسه... مزقته شر تمزيق... ولكنها أذكت فيه حدة الشاعرية؛ وأججت لهيب العاطفة، لكنه لهيب يحرق أنفاسه؛ ومما قاله(9):

بصمات تركتها
فوق أعماقي السياط
صرخة المأساة في الروح التي
خَلْفها الليل وعصر الانحطاط.

فالشاعر مكسور مهموم بالتخلف والقهر، ثم جاءت نكسة حزيران لتطحنه كما طحنت كثيراً من الشرفاء... فطالت صرخاته في وجه العاجزين.

لهذا يقول الدكتور شاكر مصطفى حين قدم لهذا الديوان: "حزيران يصرخ في هذا الديوان من أوله إلى آخره؛ يزأر، يولول" ثم علق الدكتور اليافي على هذه العبارة وعلى الديوان بقوله: "بدءاً من حزيران؛ وللعنوان دلالة وعي، واستئناف مسير ونقطة انطلاق. ليس يأساً ولا قنوطاً"(10).

ونحن نوافق الدكتور اليافي مستدلين بالعنوان نفسه، وبلفظ (بدءاً من...) وبالمضمون الذي انتهى إليه صوت الجرح الغائر في النفس... فالشاعر المأزوم بنكسة الأمة العربية قاطبة حاول انتزاع آثار سياط العذاب مستبشراً بأن الدمار يمكن أن يأتي بعده البناء... والضلوع التي تكسر تجبرها الأيام فيقول(11):

غَشَيْتنا الهموم حتى كأنا
في ظلام من الحضيض تحدَّرْ
فلتكن ردَّة الهزيمة فينا
مثلما تُكسر الضلوع وتُجْبَرْ
وليشبَّ الحريق في كل دار
من ديار الصحاب حتى تحرَّرْ

أما المأساة القاتلة التي تبين أنها السبب الحقيقي في نكسة حزيران فإنما تتمثل في انسحاق المجتمع العربي من حكامه، حكام ملوك الطوائف... لهذا عقد مسرحيته الشعرية (المؤتمر الأخير لملوك الطوائف) مستدعياً ما جرى في الأندلس في عهدهم.

وحظيت هذه المسرحية بدراسات [illegible] ونقدية عديدة؛ مما يجعلنا نوجز القول في[illegible] منهجنا الذي تخيّرناه(12). ومن العنوان نبدأ؛ فالمؤتمر ينعقد في قصر المعتمد بن عبّاد؛ بكل ما يتخيله الإنسان لصفة الملوك وعروشها، وبكل ما تنطوي عليه من دلالات رمزية في تضخم الذات الملكية؛ ورمزية الحياة في القصور في سلم الملذات والشهوات؛ ومن ثم هو الاجتماع الأَخير لهم... فالأخير يوحي بدلالة جلية في بقاء الحال على ما هو عليه من التمزق والتجزئة والزيف والادعاء... فالنهاية المُسَلَّم بها أنه لن يكون هناك لقاء آخر بينهم، لأن الملوك لن يتفقوا على شيء... فهم رهن إشارة من صنعهم، ورغب في إبقائهم على عروشهم لأنهم يحققون له أي شأن يراه باعتبارهم أدواته وجنوده . وما أشبه الليلة بالبارحة .. وهذا ما أورده على لسان (ألفونسو) صراحة في المقطع الثاني من القسم الثاني؛ حيث قال(13):

ملوك الطوائف رهن بناني
يدورون حول كياني
يموتون في لمسة من سناني
ويحيون في غمرة من لساني
وما كنت أخشى كبيراً لهم
تشدَّق بالشعر وبالبيانْ
ملوك لُعَبْ
ويقنع واحدهم باللَّقَبْ
وعرشٍ وبضعِ حسانْ
....
فرضتُ عليهم ضرائب أَختارها
[illegible]وا صاغرينْ
وصاعفتها كل عام فذَلُّوا

صاروا ملوكاً بدون رعايا

فجراحات البرادعي تنزف ألماً وحسرة ويأساً وهو يسترجع أوجاعه كلها في مكاشفاته مع عبد الرحمن الداخل صقر قريش مؤسس الدولة الأموية في الأندلس حين رسم صورة جلية ليوسف بن تاشفين مؤسس دولة المرابطين وأقوى أمرائها، وبطل معركة (الزلاّقة) على (ألفونسو)(14)؛ فهو يقول على لسان القادر (15):

أُحاور صقر قريش
هذا وهم، صقر قريش ماتْ
صقر قريش مدفون منذ قرونْ
لنقل: إن الميت عادْ
وأراد محاسبتي
فلنتحاسب يا عبد الرحمن
أنت ضئيل القامةْ
أَهْدَوْك امرأة حسناءْ
فأَشحْتَ بوجهكَ عنها
قلتَ: لن تشغلني امرأة
عن أمجادي

بهذه اللغة الساخرة التي تمتلئ بالألم كان يسوق آراءه وأفكاره؛ وكان يصرخ مع صرخات ابن رشد العديدة، ونَصرخ معه ومنها(16):

يا منذر!! إن العَرْشَ لخدمة شعب وحماية أُمَّةْ
ليس لقهر البسطاءِ ولا غربتهم

إنه يريد أن يجيب في هذه المسرحية عما كان قد أسسه في مقدمتها حيث قال: "وكأن الأمة العربية بأرضها وتاريخها ومنجزاتها وأناسيها خطأ في الوضع، وخطأ في الصنع وخطأ في الوقع؛ وخطأ في المسير. ويريدون بذلك خلعها من تضاريس الخرائط و إنهاءها من حركة الوجود. أَوَليس إسرائيل طرفاً في معادلة النزع والقلع والإنهاء؟ يردفهم في ابتكار المدى أُناس خلعوا جلودهم ونزعوا أحلامهم من تراب العروبة ليُزْرَعوا وراء البحار. وهيهات هيهات أن يخضرّ عود الحلم خارج أهله!!"(17).

ومن ثم؛ فهو يجعل لقضية العرب الأولى (قضية فلسطين) مساحات كبيرة من أعماله ويرى في ملوك الطوائف صَغَاراً وذلاً؛ وهم يرقبون الوحش الصهيوني يبتلع أرض فلسطين، ويزحف على الأرض العربية... بينما طفقوا يُرَوّجون للسلام المزعوم معه؛ ويخضعون لإملاءات الطاغوت الأكبر الممثل بالاستكبار الأمريكي المنحاز إلى إسرائيل؛ وقد خدعهم بمعسول الكلام؛ إن لم يكونوا أداة تنفيذ لمشاريعه... لهذا خصّص مسرحيته النثرية (الوحش) ذات الرموز الكثيرة، بدءاً من العنوان: يخص فيه الوحش الصهيوني وانتهاء بملوك الطوائف... فالوحش قاتل فتَّاك مولع بامتصاص دم الأبرياء والأطفال؛ لا همَّ له إلا ابتلاع الأرض وتشريد من بقي على قيد الحياة لتفريغها منه... وإن كانت ثُلَّة من الشرفاء والشباب يقاتلونه حتى الموت... كما نراه في حوار لتلك الفتاة (نجوى) مع المختار، ومنه(18):

"أنا بنت آل منهوب أصحاب الأرض التي بلعها الوحش... خرجت مع هذين الشابين لقتل الوحش؛ وأنا أعلم مسبقاً أن فتاة وشابين لا يستطيعون قتل الوحش؛ و لكنهم يستطيعون

إيقاظكم على الأقل".

فلغة البرادعي في هذا جزء من مضامين عنوانه (الوحش) . (آل منهوب . بلعها الوحش . فتاة وشابان لا يستطيعون قتل الوحش.... إيقاظكم) فالوحش في اللغة يحمل كل معاني الظلم والافتراس للغير ولا يعبأ بهم... المهم أن يبقى وحيداً سيد الغابة الخالية... فلغته بكل إيحاءاتها الدلالية تدل على وعي عالٍ بحجم المأساة التي تجري أحداثها في فلسطين... فالدم العربي يسيل في أزقتها وشوارعها، بينما يغُط الحكام في أحلامهم.

فالبرادعي يشدد النكير على حكام الطوائف لأنهم عاجزون ضعفاء، لا قدرة لهم إلا على قتل الفكر المستنير في أوطانهم؛ إنهم قادرون فقط على التهميش والتهشيم في أبناء جلدتهم. وهنا تتجلى المأساة الأخرى التي يُحكم نَسجها في إبداعاته... إنها تتجسد في إذلال المثقف وجعله تابعاً للسلطة... فالحاكم لا يريد إلا رعية بلهاء يأمر فتطيع، لا يعنيه منها إلا العبودية وإشباع شهواته. ولهذا خصّص مسرحيته النثرية (أبو حيان التوحيدي). والتوحيدي هو علي بن محمد بن العباس (310 . 414هـ/ وقيل: 429هـ) من أعظم كتاب النثر؛ عاش إبان العصر البويهي؛ بكل ما يملكه من فلسفة وفكر وأدب وثقافة لم يكن ليملك أقل الحقوق في الحياة... وليس له حظ إلا الشقاء، على ما كان يطمح إليه من حياة كريمة... لهذا يقول على لسانه: "حياتي أنا جزء من وجود الآخرين وأنا أتألم لهم لكني لا أفرح". ولمّا طلبت منه أمه النسيان قال: "أنسى كيف؟ وأنا شريحة من صانعي الإبداع، وهم يرسلون قوافلهم إلى قصور العُجْمة... وأنا أكتب ما أُفْرِح به الدنيا؛ والدنيا تبكي بعيون أبنائها"(19).

فهذه المسرحية تمثل خصوصية فريدة في تجارب مأساة المثقفين مع السلطة المستبدة في الوقت الذي تكشف عن ظواهر كثيرة سياسية وثقافية واجتماعية... في زمن يصادر الحرف المستنير، وتداس كل المواقف الشريفة... فالبرادعي كان يمثل روح التوثب عند التوحيدي المثقف الفيلسوف فالأديب الحر الذي لم تستطع اغراءات السلطة الممثلة بالصاحب بن عبَّاد وابن العميد أن توقعه في الفساد، أو أن تحرفه عن هدفه... فحقدت عليه، ثم تجسَّد حقدها حين رمته بتهمة تودي به إلى الموت؛ ألا وهي الزندقة التي ألصقها به الصاحب بن عباد. بيد أن التوحيدي بكل ما يتحلى به من صبر خاض معركته الكبرى ضد الانحراف في الفهم وضد الجهل والتخلف؛ ولم يأبه لاتهامات السلطة، ولا لحرمانه من المناصب... ولكن السلطة لم ترحمه؛ فعاش حياة الفقر والتشرد التي انتهت به إلى أن يبيع بيته بكل ما فيه للخراساني لعله يفيه بعض دين له عليه... كما يكشفه هذا الحوار الذي دار بينه وبين زوجته، ومنه: "لا أعرف كم شبحاً يطاردني الليلة؛ من خلفي أشباح صمصام الدولة، ومن أمامي أشاح المجهول؛ كأنها تتربص بي؛ ومن يميني شبح رحيل أمي؛ ومن شمالي شبح للعوز، ومن بين هذا وذاك شبح نصف الوديعة؛ خمسة آلاف درهم عليَّ أن أوفيها للخراساني غداً"(20).

ومن ثم باع كل ما يملك وعاش وحيداً منفياً طريداً، متشرداً؛ ليس له من الطعام إلا قتات الأرض، حتى مات... وهذا ما يظهره المشهد الأخير من المسرحية...(21).

هذه هي مأساة البرادعي في أمته وحكامها نكبتها الكبرى فلسطين؛ وقتل السلطة للإبداع

وصاحبه إلا أن يكون تابعاً لها... فكيف له أن يتخلص من هذه المآسي؟. لعل المدار الثاني يكون صدى لروح التخلص من هموم الأمة وآلامها.... ولعل صرخاته العربية توقظ الراقدين في عتمة الجهل والذل والقهر؛ وتحرك في ضمائرهم روح التوثب والتحرر...

المدار الثاني:
محاولة التخلص من الواقع المأزوم

إن رؤية البرادعي مشدودة أبداً إلى الخلاص من قهر السلطة للمثقفين، وجعلهم يتكدسون على أبوابها؛... ومن ثم هو مجبول بهموم أمته وقضاياها، يسعى جاهداً لكي يحيل نكباتها ونكساتها إلى رياحين تزهر في أرض الأمة العربية الموحدة التي تثور بركاناً يحرق التمزق والتجزئة بعد أن يقضي على عهد ملوك الطوائف... إنه يعيش في واقع مأزوم تائهاً غريباً تتلاطمه أمواج عاتية من القهر والتخلف والضعف والفرقة... ولكن لم ييئس، فالأمل لم يفارق خياله، ولم يزايل ريشته... إنه متفائل بالشرفاء من أمته؛ وخروج المارد من قمقمه... إنه يحلم في تحويل الصحراء إلى جنة؛ والشوك إلى أزهار، والخطا المتعثرة إلى ثورة تمحو ليل العتمة الذي ران على الأرض العربية... ولعل هذا كله يتمثل في ديوانه (صور على حائط المنفى) الذي يرمز إليه في منافيه، لكن صور المآسي مقرونة أبداً بصور الفرح كما نراه في قصيدته (ثم يولد شعر الجماهير) من هذا الديوان(22). فهو يمضي إلى تقديم صور مستبشرة بالغد المشرق... وإن كان منفياً غريباً أبد الدهر كما يستدل عليه من عنوان الديوان ومن مضامين قصائده؛ كما في قصيدته (تركت الهوى)؛ ومنها(23):

واتركيني أَحرق القلب بخورا
لنبيّ من بلادي ونبيهْ
يصنعان الفجر خلف البندقيهْ

ولكي يؤجج روح الثورة في النفس العربية كان يستدعي من تراث العرب والمسلمين كل ما يعزز روح التمرد والإباء والعزّة لصنع المجد القادم؛ كما في استدعائه لشخصية أمير المؤمنين عمر في قصيدة له؛ ومنها(24):

فارس شقَّ جلابيبَ الدجى
مُوقداً في كل شِعْب مشعلا
وعلى جَبْهته شفَّ غدٌ
شارفٌ مُخْضوضِرٌ ما اكتملا
جائعٌ يحرث في صَمصامةٍ
رَبْوَة الظلم ورَبْعاً مُمحلا
حارس الصحراء، هل شاهدته
في ضياء الشرق يوماً غُسِلا؟!
قال لي: خُطَّ على مرقده:
عمر قبل الأوان ارتحلا

فشاعرنا يسعى جاهداً إلى تأسيس قيم البطولة والجهاد في نفوس أبناء العربية ليخلصهم من واقعهم المأزوم سياسياً واجتماعياً وثقافياً واقتصادياً... وحين يستجلب رموز الأمة من تراثها لم يكن له غرض إلا ذلك... ولعل أعظم خطر يتهدد وجود الأمة في بقائها محافظة على تخلفها واستمراء حكام الطوائف لضعفها ما يتهددها من أطماع خارجية... ولا يوجد أفضل

لديه في مثل هذه الحال من أن يستدعي سيف الدولة الحمداني مع المتنبي على وجه السرعة؛ فخصص ديوانه (تداعيات المتنبي بين يدي سيف الدولة) ليعبر عن ذلك أحسن تعبير... فالأمير الحمداني ما استكان يوماً للضَّعف والخوف من أطماع الروم في الأرض العربية والإسلامية؛ ولم ينتظر كي يعاونه أمراء الدول المحيطين به في دمشق وبغداد والقاهرة... هبَّ وحده لملاقاة الأعداء مستشرفاً صحوة الأمة راجياً أن يثوب الحكام إلى رشدهم. ولهذا خاطب المتنبي . مرة . قائلاً؛ ومنه(25):

ناديت بصوت عربي

إني أنشر في الآفاق شموس الضَّادْ

أَحكمهم ولا أملكهم؛ أَتفجَّر لا أملك

أبعثُ في الزمن المتهدّل طفلاً عربياً

يوقف نهب اللغة؛ ويسقط سبي الذاتْ

ويطفئ شمعات المنفى، ويخادع ريح الغربةْ

....

أسمعُ؛ هل تسمع يا متنبي؟

دمرت حصون الروم

أرهقت أباطرة التهديم

فخيال شاعرنا وثاب مبتكر بعيد الغَوْر في إيحاءات معانيه التي تستنهض إباء الشرفاء وعزيمة الأمة المتطلعة إلى تمزيق أوراق عجز الحكام واستشراف الغد الآتي في هذه المسرحية التي حظيت بعناية عدد من الدارسين(26) وفي غيرها... ففي ديوانه (قصائد للأرض قصائد للحبيبة) الذي نال عليه جائزة اليماني للشعر في القاهرة سنة (1996م) يتصدى بكل قوة للعديد من الظواهر ويشن حملة شعواء على الواقع المأزوم بحكامه الذين يرتكبون كل أنواع الرذائل وهم يتسترون تحت لواء التحرير وإعادة القدس المصلوبة تحت رحاب النجس الصهيوني كما في محاورته ليوسف بن تاشفين، ومنها(27):

مولاي أبا يعقوب

هل أَخْبركَ غراب البَيْن

بأن ملوك الأندلس انسلُّوا من تحت أصابع قدميك

وعادوا؟! رحلوا شرقاً والشرق لهم أرحبْ

والتفوا حول طوائفهمْ

والقدس وراء كراسيهمْ

مشجبْ

إن قطعوا ألسنة الشعراء

قالوا: القدسَ

وإن نهبوا خبز الفقراءْ

قالوا: القدسَ

وإن زجُّوا في السجن البسطاءْ

قالوا: القدسَ

وإن ذبحوا اللغة وحبسوا الماءْ

قالوا: القدسَ

فهل في القدسِ لهم مَطْلبْ؟!!.

ويعلق الدكتور اليافي بقوله: "وكم كانت باهرة هذه المرحلة العجيبة بين ملوك الطوائف في الأندلس وبين خلفائهم في الشرق العربي. واختصر الشاعر الأزمنة ليراهم هم أنفسهم هناك

وهنا"(28).

فالشاعر البرادعي يركز رؤاه الوطنية في صميم رؤاه القومية، ليحول الحدث العادي إلى شكل إبداعي مثير مليء بالسخرية من العاجزين الجبناء كما لمسناه في المقطع السابق... لهذا يتوجه إلى نور الدين الشهيد لينقذه مما هو فيه كما أنقذ ذات يوم بيت المقدس حين أَعَدَّ له العدة التي خلّصته فيما بعد من الفرنجة الغازين؛ إذ جاء في آخر مقطع من قصيدته (وقفة أمام نور الدين محمود الشهيد)(29):

نور الدين استأنف رحلته في ظل السيفْ

ورأى كل الطُّرقاتْ

تبدأ من حول القدس، وكلَّ الطرقاتْ

ترجع نحو القدس

فقرر أن يزرع خطوته في أول درب نحو القُدْسَ

فتوضأ في الأُمويّ وصلَّى في الجولانْ

يعرف أن الموت يلاحقه فانفجر ولم يترك رايتهْ

ورآه الضيف قتيلاً عيناه مُفَتَّحتانْ

نحو القدسْ

لامس قامته

فرأى ينبوع دم يزحف نحو القدس

وإلى الآن

يصرخ ذاك الضَّيف بأنحاء الدنيا:

مَنْ...منكمْ... مَنْ

يفتح بواباتِ القُدْسِ؟ ليضحك نور الدينْ.

ويطول بي المقام لو أردت تتبع هذا المدار المبدع في شعر البرادعي ومسرحه وملاحمه ويكفي ما اقتطفنا من صدىً خلاق له مشيرين إلى ملحمته الشعرية الكبرى (ميسلون) التي أبدعها، ومزج فيها الأسطورة بالتاريخ بالواقع مثلما مزج الملحمة بالشعر وبالحكاية فكانت مدار دراسة العديد من الباحثين(30). ولما كان لها هذا الموقع في الدرس النقدي المسرحي والشعري فإنني أنبه على قيمتها من جهة القلق الإنساني العظيم الذي يتجسد في نزعة الدفاع عن الوجود... وتعد من أكثر إبداعات البرادعي تمثيلاً للتراث ورموزه؛ وجعله أداة ناجزة لاستنهاض الأمة واستشراف مستقبلها... كما نجده في شخصية (يوسف العظمة) التي واجهت الأزمة العظيمة للأمة في الفصل الأول؛ ثم نهوضه لتلبية نداء الواجب في الفصل الثاني، وملاقاته لجيش (غورو) في الفصل الثالث.... وهكذا كان يخلق روح العزة في النفوس حتى الفصل التاسع، كما كان يستدعي كثيراً من الشخصيات الأخرى الملبية لغرضه...

ومن هنا أنتقل إلى المدار الثالث الذي نحاول فيه التكثيف الدلالي كما قمنا بالمدارين السابقين، معتمدين على مبدأ الاختيار لعدد من إبداعات البرادعي في اتجاهات فنية عدة، وإن كان الشعر أصلاً لها...

المدار الثالث: تحرر الذات وبناء المستقبل

لا ينفصل هذا المدار عن سابقيه في الكثير من إبداعات البرادعي؛ علماً أن طموحاته العريضة في استشراف تحرر الذات الوطنية والقومية وبناء مستقبلها قد تتجلى في قصائد محددة في بعض الدواوين الشعرية، وبعض المسرحيات والدراسات أكثر من غيرها... فالبرادعي الذي يرى مآسي الأمة بأشكالها التي وقفنا عندها في المدار الأول، وسعى إلى

التخلص منها باستنهاض النفوس؛ وإعادة تكوينها وصياغتها لمتابعة رسالتها في الحياة في المدار الثاني ما كان ليتغافل عن بناء وجودها. لهذا كان يستدعي من التراث كل ما من شأنه أن يدفع بحركة الأمة إلى الثورة على الواقع المأزوم، ومن ثم ليحررها من كل تصانيف الخوف والتردد والقهر والتخلف والفرقة والضعف... فهو يزرع الأمل في النفوس، ويرسي رؤى الإنسان الصادق في وضع الحلول الناجعة لقضايا أمته، و يعبر عن ذلك بكلمات جميلة مجبولة بوثبات الخيال المجنح "ويبارك المنافحين عن الحق، والمدافعين عن العدالة والمنادين بمقاومة العسف، والآخذين بأسباب النهوض والمقاومة؛ والرفعة والعلاء، والبانين لصروح المجد والسؤدد والإنسانية السليمة والإخاء؛ والداعين للإباء والأنفة وللتعاون والسلام البنَّاء"(31).

ومن هنا رحلت إلى أفق المدى الواسع في ديوانه (الرحيل نحو المستقبل) الذي كان مشبعاً في زمن مبكر بروح التفاؤل بالمستقبل وتحرر الذات الوطنية والقومية من مآسيها كما نلحظه في قصيدته (نبوءات عن ظهور الخضر)(32) أو في قصيدته التي حمل الديوان اسمها، ومنها(33):

أُمتي تمشي بأعماقي لأمشي
تتحداني
إذا ما شئت عن درب هواها هَرَبا
وتنادي عبر أنفاسي
من مأرب حتى القدس
حتى ميلسون: أنت مني...
حالبَ الناقة في الصحراء
أو كنتَ بنار القدس يوماً حطبا
.....
جلجل الصبح بأَوصالي: شعب أَنت
بل أنت إله؛ خالق
أَن تحترق
تبعث من التاريخ خلاّقين
قوماً عربا

فالبرادعي يتجاوز كل ألوان الذل والهوان والتمزق والتبعية التي نسجها عاطفة شجية مشبوبة بالحزن والفرح. فهو يرى أمته العربية قادرة على النّهوض والتحرر وبناء المستقبل؛ لأنها أمة الرسالات السامية، وأمة الصمود والعطاء؛ ومما قاله(34):

عائد أطفئ بالنِّيْل حريقا
شبَّ من إيلات حتى اسكندرونْ
وشظاياها أحالتْ
من ظلامي كوكبا
عائد أنثرها تلك الشجون
دفعة واحدة أو لا نكون العربا

ثم رحت أتفيّأ ملامح ظلال الفرح والأمل الحقيقي بانتصار هذه الأمة على مآسيها وعلى حكام الطوائف، والغادرين بها... فانتهيت إلى ديوانه (القبلة من شفة السيف) ابتداءً من عنوانه الرمزي المثير، وانتهاء بطاقات الاستبشار بكل ما فيه من أدعية ونبوءات وصلوات... وكان قد استلهمه من السادس من تشرين/ أكتوبر 1973م... فتجلت فيه صرخات العزة والمجد بعد يأس طويل، كما في قوله(35):

أتيتَ أخيراً

وكان الرهان بأنك لن تستجيب

.....

وعدتَ بأول أيام الحضور

رأيتك تقتلع الصبر من هضبة الحزن

ثم تفرش كل مساحاتها

بالسيف، الزهور، البنادق، بالأحرف القُدْسيهْ

وكذلك قال(36):

في السادس من تشرين

فتح الحارس باب السور

أَوقد ضوء الميناء الأخضر

فتنهد جيش الغُرباء؛ ولاحت مدن المنفيينْ

فجيش الغرباء الذي شرد في الأرض وتاه؛ والمنفيون جميعاً استبشروا بالعودة بعد طول انتظار... كان القتال في السادس من تشرين إنقاذاً لهم من اليأس؛ فعادت الروح إلى الجسد.... وما قاتل العرب حباً بالقتال؛ ولكنهم أجبروا عليه؛ فطالما عشقوا السلام؛ إنهم أصحاب حمامة السلام؛ ولكن هذه الحمامة تنقلب إلى نار تحرق كل من تسول له نفسه بإيذائها، وتنقلب لغتها الدافئة إلى لهب ودم قانٍ، كما يقول(37):

الأَجوبة تزدحم في الأفق البرتقالي

المنسوج من لهب ودم وبراءةْ

مُرْغمة لغتنا أن تعشق الدماء

أن تنمو على ضفاف النارْ

فالفارس العربي الذي كبلته الجراح عاد إلى النهوض في تشرين.... فهل حقاً عادت الفروسية إلى الزمن العربي أم أن حكام ملوك الطوائف ازدادوا ذلاً وخنوعاً؟

ويبقى السؤال مطروحاً، لكن المبدعين يجعلون من لغة الحب لغة للحياة ويهزجون بها في عشق الأمة. لذلك أشير بإيجاز إلى ديوانه (الحب لغتي). وهو ديوان شائق مثير، بلغت قصائده (32) قطعة، كانت تموج بنغمة التصميم على الخلاص من اليأس والقنوط وترقب الفرح المأمول؛ كما نجده في قصيدته (غناء في حضرة السيدة) ومطلعها(38):

لجلال وجهكِ أَشرق التنزيلُ

والكون حولكِ ظُلْمةٌ وطلولُ

ثم يقول:

لا اليأس يغتال الرؤى لا ريبة

توهي الهوى

لم يعجم التوصيل

ما بين مكة والجهات مساحة

للحلم

يخصبها الغد المأمول.

وأَخيراً أقول: لست أزعم أنني قرأت إنتاج البرادعي كله، ولكنني أزعم أنني تمثلت مداراته الإبداعية التي أشرت إليها وفق الحقل الدلالي المرتبط بالذات الوطنية والقومية... والقراءة فعل كشف حقيقي عن وطائف الإبداع الناضج المتطور والمتميز، كما هي كشف تنوير لطبيعته وجمالياته.... وهذا كله يجعل لإرادة الحياة في القراءة الواعية قيمة ومزية...

فقراءتي ممزوجة بخُصوصية التجربة

الإبداعية لديه؛ وهي خُصوصية كونية وجودية وتراثية... وكان يستلهم من التراث كل ما يمكن أن يحقق له الومضة الشعرية المتصفة بالتوهج الفني.... ولو كان ذلك مسرحية أو ملحمة... و كان في آن معاً يعبر عن ذاته ورؤاه دون أن يجري وراء التنظير البارد؛ أو الحذلقة اللفظية الجوفاء؛ أو الإيهام بتجربة غير واقعية... فضلاً عن أنه لم يوقعنا في الإلغاز والتعمية على شدة ما استعمل من رموز تراثية...

ولما أراد لكل نمط إبداعي أن يتصف بخصائصه المميزة له كان يجهد في تأسيس مفاهيم للحياة تعلي من قيمة الإنسان وكرامته بشفافية وخلق وفق منهج التعدد والتنوع؛ لذلك أصدر دراسته (تعددية النمط في القصيدة الجاهلية). وهي دراسة تميزت بذوق مرهف حساس برزت فيه الحماسة المفطرة لكل ما يتعلق بقضايا الأمة؛ وإن ناقش من سبقوه في دراسة الشعر القديم مناقشة هادئة.....(39).

فالبرادعي كان مؤمناً بقدرة أمته وتميزها إيماناً لا يشوبه شك، ورسم ذلك في دواوينه ومسرحياته؛ وهو القائل: "إذا حققنا وجودنا الذاتي والقومي في الإبداع المسرحي نكون قد حققنا جانباً من حضورنا الحضاري في العالم. علينا أن نؤمن بهذه المقولة حتى لو ظللنا إبداعياً على مسافة من الإبداع الغربي"(40).

وبهذا كان يؤصل للمسرح العربي الحديث شعره ونشره وفق خصوصيته العربية وإعادة إعماره وصياغته بروح معاصرة؛ فلغته "هي لغتنا، نحن كتاب المسرح وقراؤه ومشاهدوه"(41).

هكذا صممت قراءتنا على أن تكون صدىً لمدارات البرادعي، ساعية ألا تغيب في غيرها كما غابت تلك الطفلة (فاطمة) بعد أن أينعت ثمارها على مدى الأيام؛ بينما كان هو يتحطم على كهف السنين كما يخبرنا في ديوانه الأخير (يوم غابت فاطمة) الذي سماه باسم قصيدة فيه؛ علماً أن العاشق لا يكبر إلا ساعة يغفو؛ كما قال(42).

الحواشي والمراجع:

(1) البنية التكوينية والنقد الأدبي: ص 24 . لوسيان غولدمان . ترجمة محمد برادة . مؤسسة الأبحاث . ط 2 . 1976م.
(2) خالد محيي الدين البرادعي والجامعات 17/1 . لجنة من العلماء . وَجْدة . المغرب . 2003م.
(3) انظر المرجع السابق 159/3 . 160.
(4) انظر مثلاً: المرجع السابق 173/2 و367/1.
(5) انظر مثلاً: المرجع السابق 545/1 و117/3 . 154 و273 و472 و537.
(6) أوراق من هذا العصر ص 6 . الهيئة المصرية العامة للكتاب . القاهرة . 1998م.
(7) انظر في (خالد محيي الدين البرادعي والجامعات) 171/1 أطروحة: توظيف التراث في المسرح الشعري؛ و251 عناصر التأصيل في مسرح البرادعي الشعري و323 كيف تعامل مع التراث...؟...

(8) المرجع السابق 46/1.
(9) أناشيد للأنصار 17 . 18 . الكويت . 1969م.
(10) انظر (خالد محيي الدين البرادعي والجامعات) 46/1.
(11) بدءاً من حزيران 50/1 . دمشق . 1969م.
(12) انظر المرجع الأسبق . مثلاً . 326/1 و449 و35/2 و423.
(13) المؤتمر الأخير لملوك الطوائف . 129 . 130 . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1986م.
(14) انظر المرجع السابق 108 . 114، ثم انظر القسم الثاني 117 . 210.
(15) المرجع السابق 207 . 208.
(16) المرجع السابق 80.
(17) المرجع السابق 12.
(18) الوحش 23 . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1976م.
(19) أبو حيان التوحيد 13 . اتحاد الكتاب العرب . 1983م.
(20) المرجع السابق 173.
(21) انظر المرجع السابق 176 وما بعدها.
(22) انظر صور على حائط المنفى . 3 . بيروت . 1972م.
(23) المرجع السابق 77.
(24) المرجع السابق 126.
(25) تداعيات المتنبي بين يدي سيف الدولة، 32 و44 وانظر فيه مثلاً . 38 و40 . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1976م.
(26) انظر مثلاً (خالد محيي الدين البرادعي والجامعات) 51/1 . 61.
(27) . قصائد للأرض، قصائد للحبيبة 128 . 129 . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1989م.
(28) خالد محيي الدين البرادعي والجامعات 110/1.
(29) قصائد للأرض قصائد للحبية 140 . 141.
(30) انظر مثلاً: خالد محيي الدين البرادعي والجامعات 7/3 و83 و170 و414.
(31) المرجع السابق 18/1.
(32) انظر الرحيل نحو المستقبل . 3 . وزارة الثقافة . دمشق . 1973م.
(33) المرجع السابق 12 . 13.
(34) المرجع السابق 126.
(35) خالد محيي الدين البرادعي والجامعات 480/3 وانظر فيه 501 . 502.
(36) المرجع السابق 482/3.
(37) المرجع السابق 491/3.
(38) الحب لغتي 183 . دمشق . 1981م.

(39) تعددية النمط في القصيدة الجاهلية . وزارة الثقافة . دمشق.
(40) خصوصية المسرح العربي الحديث . 62 . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1986م.
(41) المرجع السابق 124 . 125.
(42) يوم غابت فاطمة . 161 . 171 . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2003م.

75

حدود التقنيات الحديثة في الرواية العربيّة

د. سمر روحي الفيصل* – سورية

أنطلق، هنا، من أن بنية الرّواية العربيّة هي البنية التّقليديّة المحدَّثة، وأنّ الحديث عن حدود التّقنيات الحديثة هو حديث عمّا يميز هذه البنية من بنيتين أخريين لم يعرفهما تاريخ الأدب العربيّ الحديث، هما البنية التقليديّة الصِّرف، والبنية الجديدة. وسيكون من هدفي الإشارة إلى التّناص الذي سوَّغ نشأة هذه البنية المحدَّثة ونموّها، ثم التريثُ قليلاً عند المفهوم التّقليديّ الصّرف قبل السّعي إلى توضيح جانب من التّقنيات السّائدة في البنية الرّوائيّة العربيّة المحدَّثة.

إبراهيم الكوني

1 ـ التناص الرّوائيّ:

أقصد بالتّناصّ هنا علاقة النّصّ الرّوائيّ العربيّ اللاحق بالنصّ الروائي العربيّ السّابق. ولهذا التناص سلسلة تبدأ أولى حلقاتها في القرن التاسع عشر، دون أن يضمّ القرن العشرين ما يدلُّ على انقطاعها. فقد حاكى الروائيون العرب، أوّل الأمر،روايات معرَّبة وملخَّصة ذات بناء فنيّ تقليديّ. غير أن محاكاتهم لم تكن دقيقة

* أستاذ جامعي وناقد معروف بجهوده النقدية. له مؤلفات عديدة في النقد الأدبي.

لأسباب كثيرة، أولها أنهم لم يحاكوا الأصل، بل حاكوا الفرع المعرَّب والملخَّص، وثانيها أنهم لم يتقيَّدوا بمنطق السّرد الروائي الغربيّ؛ لأنهم لم يكونوا بمنجاة من السرد العربيّ الحكائيّ الذي نشؤوا في أحضانه ورُبِّيتْ أذواقهم الأدبيّة عليه. وهذا يعني أن البناء الفني للرواية التقليدية لم يدخل الأدب العربيّ كما قدَّمته الرواية الأجنبيّة، بل دخل هذا الأدب وقد حمل بعضاً من التعديلات(1)، أو قُلْ إن البناء الفنّيّ دخل الأدب العربي وهو يحمل بعض البصمات العربيّة(2)، ورسخ فيه على هذا النحو، بحيث أصبح اللاحق من الروائيين ينسج على منوال سابقه وهو يشعر بأنه يواجه جنساً أدبيّاً لا تُقيّده القواعد الصّارمة.

هل يُعلِّل هذا الأمر محافظة الروايات العربية التي صدرت حتى خمسينيات القرن العشرين على البناء الفنيّ التقليديّ المحدَّث تحديثاً طفيفاً؟. لعلّه يُعلِّل ذلك، وخصوصاً إذا أضفنا إليه ما نعرفه من أن الروائيين العرب لم ينصرفوا إلى الرواية وحدها؛ لأنها لم تكن سيّدة الأجناس الأدبية آنذاك، كما أنها لم تكن تملك القدرة والرصيد اللذين يساعدانها على منافسة القصة القصيرة. يصدق ذلك على محمد حسين هيكل وعباس محمود العقَّاد وإبراهيم عبد القادر المازني وطه حسين وتوفيق الحكيم ومحمود تيمور. ولكنه، في الوقت نفسه، لا يصدق على نجيب محفوظ الذي قرأ في بداياته الروايات (البوليسيّة) المترجمة بتصرف(3) كما فعل سابقه محمود تيمور(4)، كما قرأ المنفلوطي قبل أن يقرأ ما كتبه طه حسين والعقّاد والمازني وهيكل والحكيم(5). ولم يلتفت محفوظ قبل عام 1936 إلى قراءة الروايات الجديدة لكافكا وبروست وجويس(6) باللغة الإنكليزيّة غالباً وبالفرنسيّة قليلاً(7). ولهذا كله، فضلاً عن موهبته واستعداده الشخصيّ، ضمَّ البناء الفني التقليديّ في رواياته قدراً من التحديث لم يُحقِّقه سابقوه. فرواياته (من الثلاثيّة، وهي قالب جديد لم يعرفه البناء الفنيّ للرواية التقليديّة لدى سابقيه(8)، إلى ميرامار، وهي تضمُّ بناءً فنياً تقليدياً ذا تقنية حديثة لم تعرفها الرواية التقليدية هي تقنية الأصوات وتعدُّد الرواة) تكاد تشمل التنويعات الفنيّة التي ما زالت سائدة في البناء الفني للرواية العربية التقليدية المحدَّثة. ولكنْ،

هل يعني ذلك أن الروائيين الذين برزوا بعد نجيب محفوظ خرجوا بطريقة أو بأخرى من معطفه بوساطة التناص؟. وما مدى تأثُّر هؤلاء الروائيين بنجيب محفوظ ومحاكاتهم نصوصه الروائية(9)؟. ألم ينتج بعض الروائيين العرب، كعبد الكريم ناصيف وخيري الذهبي ونبيل سليمان وخيري شلبي وأحمد إبراهيم الفقيه وإبراهيم الكوني وعبد الرحمن منيف، ثلاثيات ورباعيات وخماسيات وسداسيات تعالج جوانب في مجتمعات بلدانهم تداني ما عالجه نجيب محفوظ في ثلاثيته مما يخص المجتمع في مصر؟. ألم ينجح روائيون عرب آخرون في توظيف تقنية تعدُّد الأصوات بعد نجاح ميرامار في هذه التقنية؟.

إن التناص الروائي العربي يحتاج إلى باحثين ذوي معرفة وموهبة وقدرة على تحليل العلاقة بين النصوص العربية الروائيّة السابقة واللاحقة. ومسوّغ هذا الاقتراح هو اعتقادي بأن التناص عامل من عوامل استمرار الروائيين العرب في إنتاج نصوص روائية ذات بناء فني تقليديّ محدَّث، وفي إبقاء هذا البناء التقليديّ حياً متألِّقاً في أحايين كثيرة، وفي تشجيع الروائيين

الجدد على التقيُّد بنهجه والإبداع في حدوده، تبعاً لتوفر الوضوح والتماسك فيه، وهما عاملان يستجيبان للذائقة العربية الراغبة في الفهم والتواصل مع المقروء، فضلاً عن الإيمان بوظيفة الرواية في المجتمع. وهذا الشعور الثقافيّ الجمعي ليس هيِّناً؛ لأنه أعاق انتشار الرواية الجديدة، وقصر الإفادة منها على تقنيات عزّزت البناء التقليديّ وقوّت جذوره، وساعدته على أن يستمر في الحياة زمناً لا يعلم مداه أحد.

2 . البناء الرّوائيّ التّقليديّ:

لا يتّضح البناء الروائيّ العربيّ التقليديّ إذا لم أُشر، ولو إشارة موجزة، إلى المفهوم الغربي للرواية التقليدية كما قنّنه النقاد ابتداءً من فورستر في كتابه (أركان الرواية) الصادر عام 1927. ذلك أن المفهوم الغربيّ للرواية التقليدية ينبع من منح الروائيّ صفة (الخالق) وحقوقه وامتيازاته، فيسمح له بانتقاء الحوادث التي يؤمن بقدرتها على تمثيل (الواقع) والتعبير عنه، كما يسمح له بخلق الشخصيات التي تتفاعل مع هذه الحوادث وتقود حركتها إلى الخاتمة حيث الدلالة النهائيّة المعبِّرة عن رؤيا محدَّدة أو مغزى معيَّن. وتشترط الرواية التقليدية على هذا الخالق الاتصاف (بالموضوعيّة) و(الصدق) في (التعبير) عن (الواقع). والموضوعية في عرفها لا تعني (الحياد) أو منع الروائي من طرح رأيه الخاصّ، بل تعني (الصدق) في التعبير، وإشراف الروائي من علٍ على ساحة الرواية دون تدخُّل مباشر يجعل المتلقي يرى الروائي أو يشعر بوجوده. ومن ثَمَّ يبقى الروائي والمتلقّي معاً في موقع الملاحظ والمحلِّل والحَكَم(10).

هذا يعني أن الرواية التقليدية تحتاج إلى بناء روائي (متماسك) أو (شكل عضويّ) تلتحم فيه الأجزاء الفنيّة بغية إبراز المضمون على نحو يُمتِّع المتلقّي ويقنعه بما يقرأ ويؤثِّر في سلوكه ويُوسِّع رؤيته للواقع الذي يعيش فيه. وللروائي التقليدي، قبل ذلك وبعده، حرّيّة اختيار التقنيات التي تجعل عالمه الروائي جميلاً مقنعاً متماسكاً. يلجأ إلى التسلسل التاريخيّ للزمن أو يتلاعب به قليلاً(11). يسرد حوادث الرواية ضمن حبكة تعتمد التسلسل التاريخي أو يسردها ضمن حبكة تعتمد التقديم والتأخير والإزاحة. يختار الروائي التقليدي ما يشاء من التقنيات الفنية، ولكنّه يجد نفسه دائماً في مواجهة مقياس يتيم هو (الفن)؛ أي أنه مطالب بتقديم عمل فني. وكلُّ اختيار غير صحيح، أو استخدام منحرف للوسيلة، يؤثِّر في إبعاد العمل الروائي عن الفن. وإذا كان تحديد لفظة (الفن)

صعباً لارتباطها بالإبداع، فإن نقّاد الرواية الذين حلّلوا الروايات المتَّفق على جودتها الفنية خرجوا بمقاييس يصحُّ اعتمادها معياراً للاستخدام السليم للتقنية الفنية، على الرغم من أن الاستخدام السليم الدقيق للتقنيات الفنية كلها غير قادر على أن يصنع وحده رواية فنية إذا لم يكن الروائي موهوباً؛ لأن الإبداع يرتفع فوق المقاييس معلناً تمرُّده عليها، مشيراً إلى خصوصيّة المبدع وتفرّده.

ثم إن الرواية التقليديّة تعتمد اعتماداً رئيساً على السرد في نقل الحوادث الروائية إلى المتلقي. وعلى الرغم من أن الحوار يسهم أيضاً في نقل الحوادث إلى المتلقي، فإن الرواية التقليدية تحتفظ للسرد بمكانة خاصة لا ترقى إليها تقنية فنيّة أخرى، حتى إنه يصحُّ وصف الرواية التقليدية بأنها (فنّ سرد الحوادث). ولعلَّ إيثار السرد عائد

إلى أن الروائي التقليديّ نفسه

يقف من روايته موقف الخالق الراغب في الإشراف على خلقه، فضلاً عن الضرورات الفنيّة، كتلخيص الحوادث وتقديم الأخبار والوصف... وهذه الصفة السرديّة لا تعني(12) في الحالات كلّها أيَّ حكم معياريّ بالصواب والخطأ، بالمدح أو الذّم، بل تعني ضرورة (السّرد) للرواية التقليدية ليس غير.

ومن البديهيّ أن تكون الحوادث أهمّ مكوّنات السرد؛ لأن الرواية التقليدية تنقل إلى المتلقي (حكاية) ما، بل إنه ليس هناك رواية تقليدية دون حكاية واضحة محدَّدة تُعبِّر عن الواقع تعبيراً رمزياً. واستناداً إلى أن الحكاية تتألَّف من حوادث عدّة يجب نقلها إلى المتلقي، فإن السرد مطالَب بمهمّة إيصال الحوادث إلى هذا المتلقي. وناقد الرواية التقليدية يهتمّ في العادة بمنظور الروائيّ أو بالزاوية التي نظر منها الروائيّ إلى حوادث حكايته، لمعرفة كيفيّة سرد الحوادث على القارئ المتلقي. والمعروف أن الرواية التقليدية لا تُقيِّد الروائي بطريقة محدَّدة يعرض الحوادث بوساطتها، ولكنّها تُفضِّل طريقة السرد التأريخيّ؛ لأن هذه الطريقة تحافظ على عرض الحوادث من بدايتها إلى نهايتها دون تقديم أو تأخير، أو ما اصطلح النقّاد على تسميته بالنسق الزمني الصاعد. ولو كانت الرواية التقليدية تُقيّد الروائي بطريقة واحدة في السرد لما تعدّدت حبكاتها، ولما قبلت التقنيات السرديّة الحديثة، كالتلاعب بالأنساق الزمنية وتنويع الضمائر واللغة وخلخلة وحدة الحدث وما إلى ذلك من إزاحات فنية.

كذلك الأمر بالنسبة إلى تنويع طرائق سرد الحوادث، فهو تابع لمشيئة الروائي التقليدي وللزاوية التي ينظر منها إلى حوادث روايته، أو بتعبير أكثر حداثة: قد يختار الروائي التقليدي موقعاً محدَّداً، أو يختار اللاموقع، أو يلجأ إلى الإفادة من تعدُّد المواقع. ويفضحه في ذلك كلّه راويه. فإذا حلَّ الراوي في إحدى الشخصيات كان راوياً ممثَّلاً ينمّ على أن الروائي اتخذ موقع المشارك المنحاز وموقفه. وإذا اختار راوياً عالماً بكلّ شيء دلَّ ذلك على أن الروائي اختار اللاموقع، وترك لراويه العالِم فرصة السياحة في الرواية والانتقال من شخصية إلى أخرى. أما اختياره عدّة رواة، وتركه كلّ راو يحلُّ في إحدى الشخصيات ويُعبِّر عن وجهة نظرها، رغبةً منه في الإشارة إلى حياده وتعدُّد مواقعه، فطريقة لم تعرفها الرواية التقليدية بادئ الأمر ولكنّها استعملتها في تطوراتها التحديثيّة اللاحقة. ومن المفيد القول إن سرد الحوادث لا علاقة له بالحيل الأسلوبيّة التي يلجأ إليها الروائي التقليدي ليضفي شيئاً من المصداقيّة على ما يرويه، أو ليعلن انفصاله عمّا يرويه(13)، كإيراده في شكل الترجمة أو الترجمة الذاتيّة أو أسلوب الرسائل أو المذكّرات أو غير ذلك من الحيل التي لا تُؤثِّر في الطريقة التي يسرد بها الروائي حوادث حكايته. ويبدو أن هذه الحيل الأسلوبيّة بلغت من الشيوع في تاريخ الرواية التقليدية حدّاً دفع بعض النقاد إلى إدراجها في عداد طرائق عرض الحوادث(14).

إن الروائي التقليدي معنيّ بسرد (حكاية) ما، ذات حوادث محدَّدة واضحة، تحافظ على منطق روائي مقبول من القارئ، مقنع له لأنه مستمدّ من منطق الحياة نفسها(15). وهذا يعني أن الروائيّ التقليديّ (يُعْلِم)(16) القارئ (ليؤثِّر) فيه. ولا يكون التأثير

سليماً إذا لم يكن الإعلام دقيقاً. ولهذا السبب تتشبّث الرواية التقليدية بالشكل العضويّ الذي ينبع من تماسك الحوادث الروائية وارتباطها ببيئتها الزمانيّة والمكانيّة وبالشخصيات التي تخلقها وتتفاعل معها. ومن ثَمَّ كان ناقد الرواية التقليدية مطالباً بالالتفات إلى تماسك الحوادث ووحدتها وجريانها نحو التعبير عن رؤيا معيَّنة، أو تفكّكها ومجافاتها منطق التسلسل والسببيّة وعزلتها عن الشخصيات وغرابتها وبُعْدها عن المألوفيّة وتعدُّد مراكزها، وأثر ذلك كله في منح الحوادث التماسك المرغوب فيه للإسهام في صنع الشكل العضويّ للرواية. والناقد، عادةً، يتساءل: ما المنطق الذي يُسيِّر حوادث الرواية؟. وما مدى الارتباط بين هذه الحوادث؟. وما صلتها بيئتها الزمانيّة، وبالمكان الذي تتحرّك فيه؟. هل تطغى الحوادث فيها على الشخصيات أو الشخصيات على الحوادث أو أن هناك اتحاداً بينهما؟. وهل هناك ارتباط بين معطيات المكان ومنطق الحوادث؟. إن الإجابة عن هذه الأسئلة جزء من مهمة ناقد الرواية التقليدية؛ لأن هذه الرواية تعتمد التماسك مبدأً، وتعير المرتكز الواحد شيئاً غير قليل من اهتمامها، وتُدقِّق في البيئة الزمانية والمكانيّة. بل إن البناء الدراميّ للرواية التقليدية قائم على ارتباط الحوادث بالشخصيات ضمن بيئة زمانيّة ومكانيّة محدَّدة، من بداية الحوادث إلى تعقُّدها وخاتمتها.

ودون شكّ فإن الأمور السابقة مكوِّنات العالم المتخيَّل المغلق الذي يحاول الروائي التقليدي إقناع القارئ بوجوده وقدرته على احتواء العالم الخارجيّ وكأنه ينقله أو ينسخ منه شيئاً. وإن الحادثة في هذا العالم متخيَّلة، ولكنّ العنصر التخيُّليّ فيها لا يعني أنها منفصلة عن الواقع الحياتي الخارجيّ، أو أنها من كوكب آخر غير كوكب القارئ. إنها في إطارها العامّ وتفصيلاتها الصغيرة مستنبطة من الواقع، ولكنّها مؤلَّفة بوساطة الخيال لتؤدّي دلالة محدَّدة. فالحياة الحقيقيّة ذات الحوادث المتفرِّقة التي تتعذَّر ملاحقتها ومعرفة مصائر أفرادها، لا تسمح للإنسان بالإمساك بها ورؤيتها على نحو سليم. وقد تنطَّعت الرواية التقليدية لمهمّة تكثيف حوادث الحياة وعرضها متماسكة مقنعة تؤول إلى خواتيم طبيعيّة، حتى إذا قرأ الإنسان رواية ما، واقتنع بما قدَّمته له، انفعل بها وكان انفعاله مقدّمة لتغيير سلوكه وتعديله، أو ما نقول عنه عادةً: توسيع حساسيّته تجاه الحياة، أو تغيير نظرته إليها. ثم إن الروائي التقليديّ يرى الحياة الحقيقيّة منطقيّةً، ولهذا السبب يحرص على أن يُدقّق في هذه الحياة ليخلق عالماً روائياً مشابهاً لها في أطره العامة وتفصيلاته الصغيرة، وعلى اختيار الشخصيات التي تتفاعل منطقياً مع هذه الحوادث، وعلى الزمان والمكان لأن الحوادث لا تقع في الفراغ.

3 ـ البناء الرّوائيّ التقليدي المحدَث:

إن الحديث السابق عن مفهوم الرواية التقليدية ينطلق من مفهوم محدَّد للنص الروائي، هو أنه نصّ تخييليّ مغلق على نفسه، يُعبِّر بلغته عن معناه ودلالته دون حاجة إلى مرجع خارجيّ؛ أي أنه نصّ مكتف بقوانينه الداخليّة، يُقدِّم مجتمعاً متخيَّلاً يُحيل إلى نفسه. والروائيّ، تبعاً لهذا المفهوم، مبدع خالق يُطلُّ من علٍ ولكنّه لا يتدخَّل في خلقه. وهذا يعني أن الروائي يبدع الرواية ولكنّه يوهم القارئ المتلقي بابتعاده ابتعاداً كاملاً عنها. ولو دقّقنا في حدود تقنيات الرواية العربية استناداً إلى مفهوم النص والروائي في

الرواية التقليدية لاكتشفنا أن الجديد من الروايات العربيّة هو الذي جسَّد المفهوم السابق للنصّ المغلق والروائيّ الخالق، وأن المتوسط والضّعيف منها هما اللذان خرقا هذا المفهوم، ووضعا الرواية العربية في مشكلات (المطابقة) و(السيرة) و(التاريخ). ومن المفيد أن نتعرَّف البناء الفني لهاتين الفئتين لنعي الحدود الفنيّة للرواية العربية التقليدية المحدَّثة.

تشير الرواية العربية إلى أن الروائيين مختلفون في تحديد مواقعهم في رواياتهم. فهم نظرياً يعترفون باستقلاليّة نصوصهم، ويبتعدون عن التدخُّل فيها، ويبقون خارجها يُحرِّكون خيوطها بوساطة الراوي. ولكنّهم . كما تدلُّ نصوصهم الروائية . فريقان: فريق يُجسِّد ما آمن به نظرياً فيروح يستخدم الراوي المشارك المنحاز الممثَّل، وفريق لا يُطبِّق ما آمن به ويروح يستعمل الراوي الحياديّ العالم بكل شيء. ولا بأس في أن أُقدِّم هنا تدقيقاً في عمل هذين الفريقين، عماده التفريق بين الروائيين الذين اتخذوا اللاموقع ستاراً للسيطرة على المجتمع الروائي، والذين اتخذوه وسيلة لخلق هذا المجتمع؛ لأن هذا التفريق ضروري للناقد الراغب في التمييز بين رواية فنية استخدمت الراوي الحيادي العالم بكل شيء، وأخرى ضعيفة استخدمت الراوي نفسه. وإلا فإن الظن سيذهب إلى أن استعمال الراوي العالم بكل شيء سيِّئ دائماً لا يُخلِّف وراءه غير النصوص الضعيفة، وهذا أمر يجانب واقع الرواية العربية. ذلك أن الروائيين العرب استعملوا الراوي العالم بكلّ شيء، وأنتجوا بوساطته نصوصاً انعقد الإجماع على دقتها الفنية، كما هي حال غالبيّة روايات نجيب محفوظ(17) وعبد السلام العجيلي(18) والطاهر وطّار(19) وأحمد إبراهيم الفقيه(20) وغيرهم.

ولا أشكُّ في أن استعمال الراوي العالم بكلّ شيء يعني أن الروائي متشبِّث باللاموقع. بيد أن هذا التشبُّث ينمُّ حيناً على الرغبة في السيطرة على المجتمع الروائي، ويدلُّ أحياناً على أن الروائيّ راغب في خلق مجتمع روائي. ومعيار التمييز بين هذين الأمرين ينبع من الروايات العربية نفسها. فناقد رواية (الدّوّامة)(21) قمر كيلاني و(ريح الجنوب)(22) لعبد الحميد بن هدوقة و(نداء الصفصاف)(23) ليحيى قسام و(سلاماً يا ظهر الجبل)(24) لوهيب سراي الدين و (البحر ينشر ألواحه)(25) لمحمد صالح الجابري قادر على أن يحكم على هذه الروايات بتوافر الحدّ الأدنى من المستوى الفني، وقادر أيضاً على أن يحكم على (ليلة المليار)(26) لغادة السّمَّان و(سلام على الغائبين)(27) لأديب نحوي و(الأسماء المتغيرة)(28) لأحمد ولد عبد القادر و(العودة إلى الشمال)(29) لفؤاد القسوس و(فياض)(30) لخيري الذهبي بالجودة الفنية على الرغم من أنها كلها استعملت الراوي العالم بكل شيء. وإذا رغب الناقد في أن يكون حكمه موضوعياً فإنه مطالب بالالتفات إلى أن الروايات المتوسطة الجودة أعطت الراوي العالم بكل شيء سلطات واسعة فجعلته ينقل إلى المتلقي دخيلة الشخصيات وحركتها الخارجية، دون أن يترك لها فرص التعبير عن نفسها، ومن ثَمَّ بدت الشخصيات في هذه الروايات جامدة أو أقرب إلى الجمود. لا يشعر القارئ أنها حية في المجتمع الروائي، بل يشعر أنها مقيَّدة، ويلاحظ في مقابل ذلك الحرية الواسعة الممنوحة للراوي. والقارئ، عادةً، يُحبُّ أن يرى الشخصيات تُعبِّر بملفوظها

وسلوكها عن نفسها، ولا يحبُّ أن يُحدِّثه شخص آخر عنها. أما الروايات الأخرى التي يمكن الحكم عليها بالجودة الفنية فقد قيَّدت الراوي العالم بكل شيء، وحدّت من سلطاته، فقصرته على أمكنة رأى الروائيُّ نفسَه عاجزةً عن التعبير عنها دون وساطة الراوي. وهذا الراوي المقيَّد موضوع في هذه الروايات في خدمة الشخصية، لا يطغى عليها، بل يخدم سعيها في عالم الرواية، وتبدو معرفته محدودة بالقياس إليها.

بيد أن الروائيين العرب الذين أساؤوا استعمال الراوي العالم بكل شيء أكثر عدداً من الروائيين الذين نجحوا في توظيفه لخدمة الشخصيات في رواياتهم. والنوعان معاً دليل على أن الروائيين العرب ما زالوا يؤثرون (اللاموقع) موقعاً، ويجعلونه الدليل على رغبتهم في التحكُّم المباشر بعالم الرواية، سواء أكان تحكُّمهم شاملاً أم محدوداً. وهذا التحكُّم يجافي الموقف الديمقراطيّ من عالم الرواية، كما يجافي تصريحات الروائيين النظرية باستقلاليّة نصوصهم الروائيّة. وإذا كان لكلِّ شيء سبب فإنني أعتقد أن الولوع بالراوي العالم بكل شيء نابع من الأمرين الآتيين:

أ ـ مأزق الروائيّ العربيّ في التعبير عن دخيلة شخصياته. ذلك لأن هذا الروائي يعي جيداً أن إضفاء الحياة على الشخصية الروائية يحتاج إلى رصد سلوكها الخارجيّ وأفكارها وأحاسيسها الداخليّة وردود أفعالها على الحوادث الخارجيّة، ولكنّه يجد نفسه عاجزاً عن التعبير عن دخيلة الشخصية بوساطة الحوادث، فيلجأ إلى الراوي العالم بكل شيء ليُقدّم بوساطته العبارات التي تنمّ على هذه الدخيلة، كفكَّر وتمنّى ورغب وفرح...

وإذا أحسنا الظنّ قلنا إن هناك تناصاً؛ أي تأثُّراً بالروايات التي قرأها الروائي وكانت تضمُّ راوياً عالماً بدخيلة الشخصيات، عاملاً على نقلها إلى القارئ المتلقي بوساطة الأفعال السابقة. والدليل على ذلك أنني عثرتُ على العبارات نفسها لدى عدد كبير من الروائيين العرب. ومن أمثلة ذلك في سورية روايتا حسن جبل (1969) وآن لـه أن ينصاع (1978) لفارس زرزور. ففي هاتين الروايتين عبارات استعملها الراوي العالم بكل شيء لا تكاد تختلف عن العبارات التي استعملها في رواية (الدوامة) لقمر كيلاني.

حسن جبل: ضحك في سرّه ـ فكّر ـ يردّد في نفسه ـ قال في نفسه ـ تذكَّر ـ تساءل.
آن لـه أن ينصاع: فكّر ـ شعر ـ قرّر بينه وبين نفسه ـ تذكّر ـ أحسّ ـ تمنّى ـ قال في نفسه.
الدوامة: تفكّر ـ تتذكّر ـ تشعر ـ تتمنّى ـ تحسّ ـ تقول في نفسها ـ لنفسها تردّد.

وليس استعمال الراوي الأفعال السابقة خاصاً بسورية وحدها، بل هو عام شامل الدول العربية. رأيتُه عند غالب هلسا في (الخماسين)، وفيصل الحوراني في (المحاصرون)، وشريف حتاتة في ثلاثيته (العين ذات الجفن المعدنية ـ جناحان للريح ـ الهزيمة). فقد أكثر غالب هلسا في الخماسين من الأفعال الثلاثة الآتية: قال لنفسه ـ قالت لنفسها ـ فكّر(31). كما أكثر فيصل حوراني من فعلي: فكّر وتذكّر(32). أما شريف حتاتة فقد بالغ في استعمال الأفعال الدالة على دخيلة شخصياته على الرغم من اختلاف الأزمنة والأمكنة وبُعْد الشخصيات أو قربها من الراوي(33).

ب ـ رغبة الروائي العربي في التعبير

المباشر عن أيديولوجيته. ذلك لأن الروائي الجيّد يعبِّر عن أيديولوجيته تعبيراً غير مباشر، فيخلق عالماً روائياً يضجُّ بالصراعات والآراء التي تُقدّم للقارئ ما يرغب الروائي في التعبير عنه. ولكنّ الروائي المتوسّط الجودة لا يملك القدرة على الخلق السوي، فيحتال على ضعفه باستعمال التعبير المباشر الذي يُقدّمه الراوي العالم بكل شيء. وهذا الأمر يتصل بموضوع طرح (الرؤيا) في الرواية. ذلك أن الرؤيا في الرواية الجيدة تنبع من النصّ، وفي المتوسطة تتحكّم فيه، وفي الضعيفة تُفرض عليه. ولعلَّ الروائيين(34) متوسطي الجودة هم الذين أكثروا من استعمال الراوي العالم بكل شيء ستاراً للسيطرة على رواياتهم ووسيلة لتحكُّم الرؤيا فيها أو فرضها عليها.

أما الراوي الممثَّل فيختلف اختلافاً واضحاً عن الراوي العالم بكل شيء. وينبع هذا الاختلاف من موقع الروائي ويؤثِّر تأثيراً كبيراً في بناء الرواية. ذلك أن الراوي الممثَّل يدلُّ على أن الروائي راغب في أن تُعبِّر إحدى الشخصيات عن وجهة نظره، ولهذا السبب يترك راويه (نائبه) يتماهى بهذه الشخصية مكتفياً بما تراه وتسمعه وتفكّر فيه. إنه راو محدود المعرفة، مشارك في حوادث الرواية ومنحاز إلى إحدى شخصياتها. وهذا يعني أن الروائي اتخذ لنفسه موقعاً محدَّداً وترك للشخصية التي تماهى راويه بها فرصة التعبير عن نفسها بنفسها. ولو أمعنا النظر في بناء الرواية العربية استناداً إلى هذا الراوي الممثَّل لاكتشفنا ما اكتشفناه في أثناء الحديث عن الراوي العالم بكل شيء من أن هناك استعمالين للراوي الممثَّل، التزم الراوي الممثَّل في أولهما بشخصية واحدة ولم يجاوزها إلى غيرها، كما هي الحال في (صوت الليل يمتد بعيداً)(35) لعبد النبي حجازي و(هزائم مبكِّرة)(36) لنبيل سليمان و(أنت منذ اليوم)(37) لتيسير سبول. فالراوي الممثَّل في الأولى يتماهى بعرندس، وفي الثانية بخليل، وفي الثالثة بعربي، ويبقى في الروايات الثلاث ملتزماً بدقة بهذه الشخصيات، ولا يمتدُّ علمه إلى شيء خارج ما تراه وتسمعه وتشعر به. بيد أننا نرى الراوي نفسه مختلفاً في (الحلم الوردي)(38) ليحيى قسّام و(الأشرعة)(39) لنبيل سليمان. ففي الرواية الأولى يتماهى بشخصية أحمد سعيد ولكنه لا يقصر علمه عليها، بل يهيمن على الشخصيات الأخرى ويروح يعكس أفعالها ويخفي أفعاله، ومن ثَمَّ لم يؤدّ الوظيفة التي اصطُنع من أجلها وهي الإسهام في خلق شخصية أحمد سعيد. وفي رواية (الأشرعة) نرى هذا الراوي لا يكتفي بشخصية واحدة، بل ينتقل من شخصية إلى أخرى، وحين يحلُّ في إحدى الشخصيات يتماهى بها، حتى إذا غادرنا إلى غيرها نقل تماهيه معه، وبالتالي جسَّد وظيفة لم يُصْطَنع لها أيضاً، هي الإسهام في خلق عدد من الشخصيات. وراوي (الأشرعة) في هذه الحال أشبه بالراوي الحيادي العالم بكل شيء في رواية (ليلة المليار) لغادة السمّان، وخصوصاً التشابه بينهما في بناء الرواية استناداً إلى الراوي الرَّحَّالة، وكأنّ اللاموقع طابق الموقع في هاتين الروايتين، وأسهم مثله في بناء رواية درامية تبدأ بالحديث عن نقاط عدّة مختلفة متباعدة ثم تترك الخيوط تلتقي في بؤرة مركزيّة تتعقّد قبل أن تؤول إلى الحلّ.

وإذا كانت روايتا (الحلم الوردي) و(الأشرعة)

تُمثِّلان خرق السائد في استعمال الراوي الممثَّل فإن هناك روايتين أخريين استعملتا الراوي نفسه والتزمتا بشخصية واحدة، هما (صوت الليل يمتد بعيداً) و(هزائم مبكّرة). فقد التزمت الشخصية في هاتين الروايتين (ووراءها الراوي الممثَّل) بالتعبير عن نفسها بضمير المتكلّم، ولكنّ بناء الرواية الأولى أشد إحكاماً وتماسكاً وقدرة على خلق شكل عضوي من الرواية الثانية. وربّما علّل التفاوت بين الروايتين ما هو معروف عن خبرة عبد النبي حجازي في بناء رواية الشخصية(40)، ولكنّ هذا التعليل يجب أن يُرافق بمأزق بناء الرواية العربيّة استناداً إلى الراوي الممثَّل. ذلك أن الروائيين العرب شعروا بأن الراوي الممثَّل يوفِّر لهم فرصة خلق إحدى شخصيات الرواية، ولكنه لا يعنيهم على خلق مجتمع روائي يضجُّ بالحياة والصراع وإنْ وفَّر لهم فرصة الغوص في إحدى الشخصيات. وعبد النبي حجازي نفسه لم ينجح في رواياته السابقة كما نجح في (صوت الليل يمتد بعيداً) على الرغم من أنه استعمل فيها كلها الراوي الممثَّل ذاته. وأعتقد أن انتقال راوي (الأشرعة) من شخصية إلى أخرى، وهو راو ممثَّل، لم يكن غير حلٍّ فنيّ ارتآه نبيل سليمان للتخلُّص من مأزق الانصراف إلى شخصية واحدة على حساب المجتمع الروائي.

ولا أشكُّ في أن تعدُّد الرواة والمواقع مؤهَّل أكثر من الراوي الممثَّل والراوي العالم بكل شيء لتقديم بناء روائي مقنع مؤثِّر. ذلك أن الراوي في هذه الحال يختفي ويترك النصّ لعدد من الرواة، لكلِّ راو وجهة نظره في الحكاية الروائيّة. وإنني أفضِّل تسمية الشخص في هذه الحال صوتاً، وأعتقد أن الرواية التي تنصرف إلى تعدُّد الأصوات تُعبِّر عن أن القصة، وهي الشيء الذي يُحْكَى في الرواية، ليست مطلقة بل هي نسبيّة تختلف باختلاف الراوي القائم بالقصّ (الحكي). وقد لاحظتُ أن مظهر التحديث في الرواية التقليدية العربية انطلق من تعدُّد الرواة. وأبرز الأمثلة هنا الثلاثية وميرامار لنجيب محفوظ ومصرع ألماس(41) لياسين رفاعية. ففي هذه الروايات التزام تامّ بمنظور الشخصية وابتعاد كامل عن تدخُّل الراوي(42).

ولكنّ تحديث الرواية التقليدية لم يقتصر على تعدُّد الرواة، بل قدَّم استعمالات أخرى للراوي القديم. ففي رواية (رحيل البحر)(43) لمحمد عز الدين التازي راو غير مشارك في الحوادث ولكنّه يُوهم القارئ بأنه مشارك(44)، ومن ثَمَّ كان هناك ضميران: هو . نحن. وفي رواية (تلك الرائحة)(45) لصنع الله إبراهيم بطل ليس له اسم ولا عنوان على الرغم من أننا نراه راوياً منحازاً يستعمل ضمير المتكلم(46). كما أننا في رواية (موسم الهجرة إلى الشمال)(47) للطيِّب صالح نرى الراوي شخصية من شخصيات الرواية، تصف، كما يقول سامي سويدان، وتُوصف(48). وهذه الأمثلة الروائية تدلُّ دلالة لا يرقى إليها الشّكُّ على أن الرواية التقليدية لم تتردّد في قبول التقنيات الحديثة وإنْ جهدت في توظيفها لخدمتها، وكادت الخيوط تفلت منها لصالح الرواية الجديدة في عدد من الروايات كرحيل البحر وموسم الهجرة إلى الشمال وتلك الرائحة والمجوس(49) لإبراهيم الكوني.

* * *

أخلص من ذلك كلّه إلى أن الرواية العربية لم تعرف البنية التقليديّة الصِّرف؛ لأن روّادها حاكوا الروايات المعرَّبة والملخَّصة ولم يحاكوا الأصول الغربيّة لهذه الروايات، فضلاً عن أنهم نقلوا إلى رواياتهم الأولى بعضاً من طبيعة السرد الحكائيّ العربيّ، ولم يحافظوا على طبيعة السرد الروائي الغربيّ نقيّاً، للسبب السابق نفسه، وهو عدم اتصالهم بالأصول، ومحاكاتهم الفروع المعرَّبة والملخَّصة. وخلصتُ أيضاً إلى أن الرواية العربية تطوّرت وهي تحمل هذا البناء التقليدي المحدَّث، وكان نجيب محفوظ تجسيداً لهذا التطوُّر ونموذجاً فنياً متألِّقاً له. وحين وضَّحتُ المفهوم الغربيّ للبناء الروائيّ التقليديّ لاحظتُ الشّروط الواجب توفرها في البناء كالفنّ والشكل العضويّ، والتقنيات السائدة فيه كالسرد والراوي. وقد استخدم الروائي ا لعربي هذه التقنيات، وطوّرها في بنائه التقليديّ المحدَّث. يُوضِّح ذلك مفهومه المحدَّد للرواية، وهي أنها نصّ تخييليّ مغلق على نفسه، يُعبِّر بلغته عن معناه ودلالته دون حاجة إلى مرجع خارجيّ؛ أي أنه نصّ مكتف بقوانينه الداخليّة. وخلصتُ، أخيراً، من توضيح هذا النصّ التخييليّ إلى التمييز بين مواقع الروائيين وأنواع الرواة، ورأيتُ في ذلك بداية لفهم نظرية السرد فهماً يلائم الرواية العربية.

الإحالات

(1) . انظر ما كتبه روشين في كتاب (بحوث سوفييتيّة في الأدب العرب)، ترجمة: خيري الضامن، دار التقدم، موسكو، 1978، ص 277.

(2) . نصَّ الدكتور منصور إبراهيم الحازمي على تأثُّر أحمد السباعي في روايته (فكرة) الصادرة عام 1948 بجبران خليل جبران، وعلى أن الروائيين السعوديين عرفوا الأدباء الغربيين عن طريق الأدباء العرب، ولم يعرفوهم عن طريق القراءة المباشرة لهم. انظر: د. منصور إبراهيم الحازمي: فن القصة في الأدب السعودي الحديث، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، 1981، ص 21.

(3) . فؤاد دوّارة: عشرة أدباء يتحدثون، كتاب الهلال 172، القاهرة، 1965، ص 267. أما مترجم الروايات البوليسية التي قرأها نجيب محفوظ فهو حافظ نجيب.

(4) . صرّح محمود تيمور بذلك في مقالته (كيف أصبحتُ قصصياً) المنشورة في مجلة (المجلة) عام 1962. راجع المقالة نفسها في: محمد كامل الخطيب: نظرية الأدب، وزارة الثقافة، دمشق 1990، ص 268 وما بعد. وانظر تصريح تيمور في ص 269.

(5) . المرجع السابق، ص 268.

(6) . المرجع السابق، ص 270.

(7) . المرجع السابق، ص 274.

(8) المرجع السابق، ص 270 و: د. سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، 1985، ص 26.

(9) نصَّ محمد أبو خضور في كتابه: دراسات نقدية في الرواية السورية (اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1981) على أن حنا مينة احتذى في روايته: المصابيح الزرق (1954) رواية نجيب محفوظ: زقاق المدق (1947). انظر ص 16 وما بعد. وأكَّد الدكتور سيّد حامد النسّاج في كتابه: بانوراما الرواية العربية (دار المعارف، القاهرة، 1980) أن الرواية العربية في مصر كانت تُوضع دائماً موضع المثال الذي ينبغي أن يُحتذى من طرف كتّاب الرواية في سورية. انظر ص 110.

(10) . تُشكِّل الأمور السابقة أسَّ الرؤيا الواقعية. لمزيد من التفصيل انظر: ر.م. ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة: جورج سالم، دار عويدات، بيروت، 1967، ص 88 وما بعد.

(11) . المراد هنا التلاعب التقليدي بالزمن (القفز والتلخيص مثلاً) وليس التلاعب به حسب مفهوم الرواية الجديدة.

(12) . ولا توحي أيضاً.
(13) . اوستن وارين ورينيه ويلك: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق 1972، ص 290.
(14) . د. محمد يوسف نجم: فن القصة، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1955، ص 73.
(15) . هذه النظرة نابعة من نظرة الروائي التقليدي إلى (الواقع)، أو مفهومه عنه إنْ شئنا الدقة. ومفاد هذا المفهوم قدرة الروائي على الإمساك بخيوط الحياة ونقلها إلى العالم الروائي المغلق، ومن ثم التأثير في القارئ وجعله يرى، من خلال الرواية، ما لم يكن يراه على نحو واضح دقيق في الحياة حوله.
(16) . الروائي التقليدي الجيد يُري القارئ (الصورة البصرية)، والأقل جودة يخبره عنها.
(17) . وخصوصاً الثلاثية: بين القصرين (1956)، قصر الشوق (1957)، السكرية (1957).
(18) . عبد السلام العجيلي: قلوب على الأسلاك (1974)، المغمورون (1978).
(19) . الطاهر وطار: اللاز (1974)، عرس بغل (1978).
(20) . أحمد إبراهيم الفقيه: حقول الرماد (1985).
(21) . قمر كيلاني: الدوامة (1983).
(22) . عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، الط 4، 1980.
(23) . يحيى قسّام: نداء الصفصاف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1990.
(24) . وهيب سراي الدين: سلاماً يا ظهر الجبل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989.
(25) . محمد صالح الجابري: البحر ينشر ألواحه، الدار العربية للكتاب، ليبيا/تونس، 1975.
(26) . غادة السمان: ليلة المليار، منشورات غادة السمان، بيروت، 1986.
(27) . أديب نحوي: سلام على الغائبين، دار الوحدة، بيروت، 1981.
(28) . أحمد ولد عبد القادر: الأسماء المتغيرة، دار الباحث، بيروت، 1981.
(29) فؤاد القسوس: العودة من الشمال، وزارة الثقافة والشباب، عمَّان، د. ت (أرجَّح: 1977).
(30) . خيري الذهبي: فياض (1990).
(31) . غالب هلسا: الخماسين، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1975، ص 3 . 5 . 14 . 24 . 32 . 34 . 36 . 38 . 48 . 52 . 54 . 55 . 56.
(32) فيصل حوراني: المحاصرون، دمشق، 1973، ص 5 . 6 . 9 . 12 . 17 . 18 . 30 . 40 . 42 . 48 . 59.
(33) . شريف حتاتة: العين ذات الجفن المعدنية، ص 34 . 40 . 48 . 53 . 54 . 56 . 58 . 60 . 61 . 62 . 72 . 73 . 76 . 106 . 146. ولمزيد من التفصيل انظر: سمر روحي الفيصل: السجن السياسي في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983، ص 208، 247.
(34) . قرن توماشفسكي الراوي العالم بكل شيء بالمؤلف. انظر (نظرية الأغراض) ضمن كتاب (نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس)، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.
(35) . عبد النبي حجازي: صوت الليل يمتد بعيداً، دار الأهالي، دمشق 1990.
(36) . نبيل سليمان: هزائم مبكرة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1985.
(37) . تيسير سبول: أنت منذ اليوم (1980).
(38) . يحيى قسّام: الحلم الوردي، دار إيبلا، دمشق 1989.
(39) . نبيل سليمان: الأشرعة، دار الحوار، اللاذقية، 1990.
(40) . عُني عبد النبي حجازي برواية الشخصية في رواياته كلها: قارب الزمن الثقيل (1970) . السنديانة (1971) . الياقوتي (1977) . المتألق (1980) . المتعدد (1982).
(41) . ياسين رفاعية: مصرع ألماس، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1981.
(42) . أستثني من هذا الحكم مكاناً واحداً تدخَّل فيه نجيب محفوظ في (بين القصرين)، هو ص 30 انظر أيضاً: د. سيزا قاسم: بناء الرواية، ص 191.
(43) . محمد عز الدين التازي: رحيل البحر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983.

(44) . سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985، ص 263.
(45) . صنع الله إبراهيم: تلك الرائحة، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، 1970.
(46) . د. أحمد الزعبي: في الإيقاع الروائي، دار الأمل، عمان، 1986، ص 13.
(47) . الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، الط 2، 1969.
(48) . سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1986، ص 145.
(49) . إبراهيم الكوني: المجوس، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان/ دار الآفاق الجديدة، ليبيا/ المغرب، 1990.
(50) . حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، 1990، ص 212.
(51) . المرجع السابق، ص 213.

وليم سارويان

في الآداب الأجنبية

وليم سارويان روائي أرمني الأصل، ولد وعاش جلَّ حياته في الولايات المتحدة الأمريكية، وتوفي فيها، منح جائزة (بوليتزر) عن مسرحيته (أيام حياتك) ضمن مجموعة المسرحيات (قلبي في الأراضي المرتفعة)، لكنه رفض الجائزة لأنه يكتب من أجل الفن والإنسان لا من أجل أي اعتبار.

الآداب الأجنبية في عددها الجديد الخاص بالأدب الأرمني أفردت للأديب الروائي وليم سارويان حديثاً صحفياً مطولاً كان قد أدلى به لمجلة الأدب السوفيتي وأجرى المقابلة نروي باليان، وفي رده على سؤال بشأن الشعبية الواسعة لما يسمى أدب الإمتاع الجماهيري في الغرب... يقول سارويان: إن عبارة "أدب إمتاع ذاتها فيها شيء غير طبيعي. الأدب ليس كرة قدم أو مصارعة أمريكية. سألتني مرة الشاعرة الرائعة، سيلفا كابوتيكيان، من هي النماذج الأصلية لقصتي ومسرحيتي قلبي في الأراضي المرتفعة، سميت كل الشخصيات، متضمنة النساء، وأضفت أنني كنت النموذج الأصلي لهم جميعاً. أي نوع من الإمتاع حين يحيا الكاتب أولاً حيوات أبطاله ومن ثم يبلغ هذه الحياة المركبة لقرائه!

أعلام

88

ترحال

نصفا كتاب واحد

وليد معماري ـ سورية

أعطتني الحياة أكثر مما أستحق.. ما عدا صف متاع الدنيا الزائل.. أقصد المال... ربما لأني لم اسعَ إليه... وربما لأن صلوات أمي الموجهة إلى الرب، قبل نومنا، ونومها على ضوء قنديل زيت ذي ذبالة قطنية هزيلة، وضوء شحيح، كانت تتضمن عبارة: "أعطنا خبزنا كفاف يومنا"... وقد استجاب الرب لصلواتها بكل أمانة...

ولعل صلواتها التي توقفت تدريجياً، ثم انتهت بشكل ما إلى النظر باتجاه الأعمدة الخشبية المشبعة بالسوس في سقف البيت، دون كلمات، كي لا تنهار فوقنا، تحولت إلى علاقة مع (المطلق) بشكل مباشر، ولم تكن تحتاج إلى الكلام المنطوق ولا إلى وسطاء.. وقد تحققت أمنياتها.. ولم ينهر سقف البيت..

.. صلوات الأم.. سواء المسموعة منها، أو الهامسة، أو الصامتة.. تحول نصف منها إلى فعل متحقق على أرض الواقع.. دون وسطاء.... فقد زرت أقاصي الأرض... ووقفت فوق سور الصين

العظيم.. وعولجت، إثر حادث سير أليم، في أفضل مشافي موسكو..

وأعود إلى دعوات أمي، ولا أدري لماذا كانت تخاطب الرب باللغة الفرنسية أحياناً، ومن دعواتها السابقة المستجابة، أن أسكننا الرب على ضفاف نهر عظيم.. هو نهر الفرات..

وعلى بعد عشرين متراً من فرع لنهر الفرات كتبت، وتحت سقف من التوتياء، وعلى وقع مطر رخيم، أولى قصصي..

وحيث رضيت القيادات السياسية عني، دعتني إلى عمل عظيم، هو وظيفة في ديوان مديرية التربية بدمشق... وكنت قد كتبت على ضفاف الفرات مجموعتي القصصية الأولى، ودفعت بها إلى الطباعة.. واستطاع عامل صف الأحرف الحلبي الوحيد، تنضيد نصف أحرف ما كتبت.. ثم غادر بحجة أن عجوزه (أي جدته) ماتت، وقد مضى إلى دفن الجدة.. لكنه لم يعد..

حملت نصف مجموعتي، (نصف المطبوعة) في (كراتين).. ومضيت بها إلى دمشق، وفي دمشق غُصت في قبو تقبع في عتمته مطبعة، ما تزال حروفها هي الأخرى تجمع باليد.. وهذه المرة جُمعت أحرف نصف المجموعة المتبقي بيد عامل أرمني!..

قصص المجموعة كانت من تأليفي (وهذا من نوافل الكلام، وسبق لي ذكره قبل قليل).. أما الجديد فهو أن الغلاف الذي طبع بثلاثة ألوان كان من تصميمي.. وقبل البدء بطبعه، حسبت ما صرفته على الكتاب.. مسقطاً أجور النقل.. ثم ضربت الرقم بثلاثة.. وثبت السعر على الغلاف الأخير: هكذا: الثمن 2 ل.س . ليرتان..

وحين حملت نسخ الكتاب مطبوعة.. كنت قد سددت كل التكاليف، من روايتي، دون أن أستدين من أحد!.. صدقوا.. أو لا تصدقوا.. أنتم أحرار.. لكني سأسأل: أي كاتب يستطيع فعل ذلك الآن؟...

.. تفضلوا.. جاوبوني...

أعلام

سيكولوجية الخطاب عند العقاد

د. زين الدين مختاري*

...ـئه:

... الخطاب البيوغرافي في أدب العقاد فضاءً ... عدداً غير قليلٍ من سير شعراءٍ، وسِير العباقرة و...، فضلاً عن السيرةِ الذاتية. وقد شكلت الظاهرة النفسية في هذه السِيّر حضوراً قويّاً، أفضْى تراكمها واطرّادها إلى تحديد خطابٍ سيكوبيوغرافيٍّ (bychobiographique) واضح الصّور والمعالم، عند العقاد، اختلف في تقويمه النقاد.

ولا يُراد بالخطاب (discours)، هُنا في هذه الدراسة، إجراء على الطريقة اللسانية أو السينمائية، وإنما استجلاء الصورة النفسية الفنية، والصورة النفسية الجسدية، واستخلاص مفتاح الشخصية من خلال دلالات السيرة الشعريّة، والسيرة العبقرية، والسيرة الذاتية للعقاد.

* أستاذ جامعي له العديد من المؤلفات.

أولاً: سيكولوجية السيرة الشعرية:

يعكس الخطاب السيكوبيو غرافي في السيرة الشعرية، عند العقاد، صورتين واضحتين هما:

أ. الصورة السيكوفية (psychoartistique):

وتتبّدى ملامحها من خلال ربط حياة الشاعر بفنه وبيان التمازج بينهما. غير أن الغلبة كانت للمقاربة النفسية، فالعقاد اتّخذ الخطاب الشعري وسيلةً للوصول إلى شخصية الشاعر ونفسيته دون تعمّق خصائصه الفنية وقيمه الجمالية.

وقد ظهرت هذه الصورة السكوفنية جليةً في السّيرة الشعريّة، بل في جميع سِير الشعراء، فالذي كان يُوّجه جميل بثينة (ت 82هـ) في فنّه هو "مزاج الفحولة"(1). والذي كان يوّجه عمر بن أبي ربيعة (ت 93هـ) في فنه هو "مزاج الأنوثة أو الطبع الأنثوي"(2).

ومن هنا كان لكل شاعرٍ طبيعته الفنية المتميّزة في التغزّل. أمّا الذي كان يُوجّه ابن الرومي (ت 284هـ) في طبيعته الفنية، فهو مداخل الطيرة التي كانت تأتيه من رافدين، هما: الذوق الجمالي، وتداعي الخواطر بنمطيه اللفظي والمعنوي(3).

في حين استحوذت لوازم النرجسية على فنّ أبي نواس (ت 195هـ) وخصوصاً لازمة العرض الفني النرجسي التي أثّرت فيه من كل جانب، حتّى باتت تشكل مفتاح شخصيته في الجمع بين الألغاز والنقائض، وتدفعه طوراً إلى النفور من المقدمات الطللية، والكتابة طوراً آخر في جميع أبواب الشعر، لعرض قدرته الفنية وإبراز تفوّقه في الإبداع الشعري، وخاصّةٍ في الموضوعات العصّية كالأراجيز والطرديات(4).

ب. الصورة "السيكوسوماتية (psychosomatique):

وتتجلّى ملامحها في التّركيبة النفسية والبنية الجسدية لشخصية الشاعر بالاعتماد على سيرته الشعرية وبعض أخباره. ولم تكن هذه السيرة والأخبار سوى وسيلة للوصول إلى آفاته النفسية والجسدية، وتحليل وظائفه البيولوجية والجنسية، على غرار صنيع الطب النفسي الذي يرى في "السيكوسوماتية" دراسة العلاقة بين الحالات النفسية والظواهر الجسمية(5).

وقد ظهرت هذه الصورة السيكوماتية واضحةً في سيرتي ابن الرومي(6) وأبي نواس(7)، وإن كانت الأولى أقل إسرافاً في تطبيق معطيات التحليل النفسي. أمّا في سيرتي عمر ابن أبي ربيعة وجميل بثينة، فقد جاءت مكلمّةً الصورة السيكوفنية، لأنها لم تتعدّ الوصف الخاردجي للبنية الجسدية مع شيءٍ من الملامسة الباطنية للبنية النفسية دون إغراقٍ في التشخيص النفسي المرضي(8).

ويبدو أن هذه الصورة السيكوماتية في السّيرة الشعرية، كانت تُحِيل على بعض مواصفات "علم النفس المرضي (psycopathologie)"، وتَجْنح في الوقت نفسه إلى ضربٍ من "التشخيص النفسي" (psychodiagnostic)، ينتهي إلى بعض الوسائط السيكولوجية التي يقوم عليها "الطب النفسي أو العلاج النفسي (psychodtherpie).

وقد بدا هذا التحليل النفسي واضحاً في

سيرتي ابن الرومي وأبي نواس، يقول . على سبيل المثال . في سيرة الأول بعد تشخيصٍ دقيق لآفاته النفسية والجسدية، والتي كان جماعها أشواق الإسراف "... ولو أن هذه الأشواق الجامعة شُفعت بمسكةٍ من العزم المتين لاعتدلت حاله ولو بعض الاعتدال وسلم جسمه ولو بعض السلامة، ولكن أنّى له العزيمة وهو أسير إحساس اللحظة التي هو فيها لا يترك له استغراقه في مؤثراتها الحاضرة منفذاً إلى التفكير في قابلٍ أو غابرٍ..."(9).

ولعلّ الإسراف الوحيد الذي يُمكن أن يُؤخذ على العقاد . كما يُؤخذ أيضاً على النويهي(10) . كان في دراسته لنفسية أبي نواس، ففيها ظهر تطبيقُ متعسفٌ لحقائق التحليل النفسي الطبي إلى حدّ طمس الشخصية النواسية. وهذا ما حَمَل طه حسين على وصف الشاعر في هذه الدراسة بالبُؤس(11).

غير أنه من العدل أن نقول إن العقاد استطاع أن يُحقق للنقد الأدبي مكسباً منهجيّاً بدراساته النفسية عموماً؛ فقد أضفى على السيرة الشعرية طابعاً حيوياً لحيوية المنهج النفسي ذاته، واستطاع أيضاً بتلك الصور النفسية الجسدية التي رَسَمها الخِطاب السيكوبيوغرافي أن يرضي فضول كلّ قارئٍ يَتُوق إلى رؤية السّمات والشارات ومعرفة النفسيات والآفات.

ورُبّما كان هذا الخطاب السّيكوبيوغرافي أنسب لهؤلاء الشعراء الذين اختاررهم العقاد لغلبة النزعة الفردية عليهم، ولإيمان الناقد نفسه بهذه النزعة(12)، وإنْ كان الأهمّ من هذا، هو تجاوز هذه الفردية إلى تقديم أدواتٍ معرفيةٍ اجتماعية تسهم في تعميق الوعي الاجتماعي، لأن الشاعر لا يعيش في معزلٍ عن مجتمعه، ومن اجل هذا دُعِيَ إلى الاهتمام بهذا الجانب(13)، فضلاً عن الجانب الفنّي الجمالي(14).

ثانياً: سيكولوجية السيرة العبقرية:

يُعدّ العقاد من أبرز كتاب السّيرة في الأدب العربي الحديث؛ إذ تناول إلى جانب سِير الشعراء ما يَرْبو على الثلاثين شخصية أو سيرةً، تنتمي إلى مجالاتٍ مختلفةٍ: تاريخية دينية، وفكرية أدبية، واجتماعية إصلاحية، وسياسية عسكرية.

ولا يتّسع . بطبيعة الحال . صدر هذا البحث لعرض هذه السِيَر كلّها، ويَكْفي أن نقول بأنها جاءت تجسيداً لعظمة العبقرية الفردية، وانعكاساً لخطابٍ سيكوبيو غرافيٍّ يقوم على أساسين هما:

أ. الصورة النفسية الجسدية:

يعتمد الخطاب السيكوبيوغرافي في السيرة العبقرية . عند العقاد . على رسم ملامح الصورة النفسية من خلال ظروف العصر، والبيئية، والنشأة، والسياسة، والثقافة، وكل ما يتّصل بهذه الظروف من عوامل الاستعداد الموروث من جهة الأبوين، وعوامل الاستعداد الفطري من جهة تكوين الشخصية ذاتها؛ كالتكوين النفسي والخلقي والمزاجي. بيد أن هذه الظروف والعوامل لم تكن مقصودةً لذاتها بوصفها أدواتٍ معرفيّة، وإنما توسّل بها كاتب السيرة للوصول إلى ملامح الصورة النفسية(15).

أما الصورة الجسدية فتقوم على الوصف الخارجي للبنية الفيزيائية وكل ما يتّصل بهذه البنية من علاماتٍ مميّزة. وهذه العناية بوصف

الملامح النفسية الجسدية تُجسّد في علم النّفس ما يُسمّى ب "التشخيص النفسي (psychodiagnos) القائم على دراسة الشخصية بواسطة الظواهر الخارجية(16).

ولم يكن الغرض من هذا التشخيص إثبات حالةٍ مرضيةٍ واقتراح العلاج لها على غرار صنيع الطب النفسي . كما رأينا في السيرة الشعرية . وإنما إثبات حالةٍ صحيّةٍ سليمةٍ؛ لأن تكامل القوة النفسية الجسدية شرطٌ ضروريٌ في تصوّر العقاد، للشخصية العبقرية العظيمة ليُتاح لها النهوض بأعباء الرسالة دون عوائق مرضيةٍ، وإنْ هي أُصيبت بمرضٍ ما، فإنّ لسلامة التكوين النفسي والجسدي قدرةً على مجابهته، وهذا دليلٌ آخر على العبقرية(17).

وهذه الفكرة مستمدّةٌ من نظرية "لمبروزو" التي تُحدّد للعبقرية علاماتٍ نفسيّةٍ تتّصل بجيشان

الشعور، وفرط الحسّ، و غرابة الاستجابة للطوارئ، والولع بكشف خفايا الأسرار عن طريق الفراسة، والظنّ الصّائب، والمكاشفة، والشعور على البعد... الخ، وعلاماتٍ جسدية تتّصل بالطّول المفرط لها، وبغزارة شعر الرأس أو نزارته، وبمهارة العمل بكلتا اليدين(18). ويبدو أن هذه النظرية محاولةٌ لِتفسير طبيعة العبقرية ومصدرها، بتحديد إنتمائها إلى نوعٍ "بسيكوبيولوجيٍّ" (psychbiologique) فريدٍ، يميّزها من الأفراد العاديين(19).

وهذا الاهتمام بالعلاقات النفسية والجسدية يعكس، من طرفٍ آخر، صورةً "سيكوماتيةً" بما رأيناه في السيرة الشعرية، ولكنّها . هاهنا . في السيرة العبقرية لا تَكْشف عن الاضطرابات المرضية؛ لأنها لا تتعدّى الوصف العادي الباطني للنفس، والظاهري للجسد.

ويتّصف صنيع العقاد بهذه الطريقة في أبسط مفهومٍ لها، إذا كان هذا المفهوم هو بيان العلاقة بين الظواهر النفسية والظواهر الجسمية.

وإذا أخذنا هذا الخطاب السيكوبيوغرافي القائم على رسم الصورة السيكوسوماتية بظروفها التاريخية والبيئية، وبعواملها الواراثية والفطرية، فإنه يدخل في إطار "فلسفة التاريخ" إلى جانب فنّ السيرة. والعقاد بهذا العمل لا يختلف كثيراً عن هؤلاء الكتاب المولعين برسم صور الشخصيات ك"سانت بيف" و"ليون سرانتشي" و"إميل لودفيج" وغيرهم من كتاب السيرة(20).

ب. مفتاح الشخصية:

أما الأساس الثاني الذي يقوم عليه الخطاب السيكوبيوغرافي في السيرة العبقرية، فهو "مفتاح الشخصية"، تُتيح لنا فكّ مغالق الشخصية، والنفاذ إلى أسرارها دون أن تزيد على هذا؛ لأنها لا يُمكن أن تُمثّل كلّ خصائصها ومزاياها، تماماً كما هو مفتاح البيت، قد ينفذ بنا إلى حِصْنه المغلق وراء الأسوار والجدران، ولكنّه لا يَصِف شكله وصفاً تامّاً، ولا يمثّل اتّساعه تمثيلاً كاملاً(21).

غير أن مفتاح الشخصية بصورة خاصّةٍ، يَحْمل دلالةً سيكولوجيّةً عميقةً؛ فالمقصود به من مجمل الخطاب السيكوبيوغرافي، وخصوصاً، العبقريات الإسلامية، تلك "السّمة الغالبة"(22)، على سلوك الشخصية، وعلى خلائقها وصفاتها وعاداتها، وهي التي تميّزها من غيرها، فأقرب مفتاحٍ . مثلاً . إلى شخصية أبي بكر الصديق، هو "الإعجاب بالبطولة"(23)، أما مفتاح شخصية عمر بن الخطاب، فهو "طبيعة الجندي"(24).

ونلاحظ أن مصطلح "السّمة الغالبة" الذي استخدمه العقاد في تعريف المفتاح هو المصطلح نفسه في علم النفس، ويُدعى (le trait dominant)(25). وإذا عَرَضْنا هذه السمة على نظريات التحليل النفسي للشخصية فسنلقى مفهوماً قريباً من نظرية السمات (theorie de traits)(26)، أما الصورة النفسية الجسدية بمفتاحها فتقترب عند عَرْضِها على علم النفس عموماً، من "السّيكوغرافيا" (paychographe)؛ أي الصورة النفسية أيضاً، ولكنّ الفارق بين الصورتين أن الأولى تعتمد على الوصف العادي للبنية الجسدية ليس غير، في حين تعتمد الثانية على التمثيل البياني للصفات النفسية عند فرد ما(27).

ولم ينته العقاد إلى هذه الصورة النفسية الجسدية إلا بعد نظر طويلٍ، وتفرّسٍ دقيقٍ في الشخصية، بالمعاينة والملازمة، أو البحث والتنقيب عن مصادر الخبر. أما إذا كانت الأخبار ناقصة، فلا بدّ من استكمال هذا النقص باللجوء إلى الحدس والتخمين والخيال لسّد فراغات الصورة البيوغرافية، على شاكلة ما يقوم به "سانت بيف" عندما تُعْوِزه أخبار بعض الشخصيات من رجال الدّين والأدب والسياسة(28).

وقد بلغت صُور الخطاب السيكوبيوغرافي من الدّقة، أحياناً، ما يدّل على دراية العقاد بعلم الطِّباع (cracterologie)؛ فقد أظهرت سيرة "سعد زغلول" . على سبيل المثال . براعةً في دقّة الوصف والّتصوير جعلت عَمل كاتب السيرة شبيهاً بعمل "المِرْسَام" (diagraphe) أو الرّسامين اليدويّن (portraitists) المولعين برسم الهيئات والوجوه.

وعلى الرّغم من هذه الدّقة في الوصف والتصوير، فإنّنا نسجّل على هذا الخطاب في سِير العباقرة والعظماء الملاحظات الآتية:

. الإسهام في عرض الحوادث و الوقائع والأخبار إلى حدّ تغييب الصورة البيوغرافية. وهذا ما خالفه العقاد حين كان يُكرّر في كل مقدمةٍ من مقدمات سِيره أن الحادث التاريخي جلّ أو دقّ، كَبُر أو صَغُر، لا يهمه إلا بالقدر الذي يُتيح له الوصول إلى الغرض النفسي، وهو رسم تلك الصورة(29).

. التّمحّل الذهني القائم على التفلسف بإثبات الشيء ونَقْضه، واستخراج الفروق السيكولوجية الدقيقة بين المتشابهات، فهذه ترجمةٌ وليست بترجمةٍ، وهذه سيرةٌ وليست بسيرةٍ، وهذه شخصيةٌ وليست بشخصيةٍ، وهذه قدرة وليست عظيمةً، وهذه عظمةٌ وليست عبقريةًً... إلى مَا هناك من صِيغ الإثبات والنفي(30).

. إنْزِواء معظم الشخصيات في سلوكٍ فرديٍّ ذاتيٍّ.

. إن التزام العقاد جانب التّوقير أو التقديس في الكتابة عن سِيره بعامّةٍ وعبقرياته بخاصّةٍ قد ضخّم أمامه الشخصية حتى بَدَتْ وكأنها كاملة العبقرية تامّةً، بل ومعصومة من الخطأ أحياناً. وهذا راجعٌ إلى إعجابه الشديد منذ حداثة سنه بالشخصيات الكاريزمية

(CHARISMATIQUE)

ويبدو أن العقاد أراد أن يُنْصف ذاته وعبقريته بتلك السِيِّر والتراجم. وقد ظهر هذا واضحاً من طريقة عَرْضه وتحليله، وتصويره وتَمحّله الذهني أحياناً، فكأنه أراد أن تكون له قسمةٌ من العبقرية والعظمة بين هؤلاء العباقرة

والعظماء، أو كأنه أراد أن يتولى أحدٌ غيره كتابة سيرته الذاتية على غرار صنيعه وفاءً بحقه الشخصي، وتقديراً لعبقريته وعظمته، بوصفه أديباً وناقداً ومفكراً.

وقد حظي العقاد بقسطٍ غير قليلٍ من الدراسات(31)، سواء أكانت ترجمةً لحياته أم دراسةً لأدبه ونقده وفكره. ومع هذا، تبقى هذه الدراسات زهيدةً قياسياً إلى تراثه الضخم في مختلف مجالات الفكر والمعرفة. ولهذه فَتَخْصِيص البحث في ظاهرةٍ من ظواهره ولا سيما إذا كانت هذه الظاهرة بارزةً، يُتيح للباحث الإلمام بها، والحُكم عليها، وإعادتها إلى أصولها الصّحيحة، كما هي الحال، هاهنا، في اختيار "سيكولوجية الخطاب البيروغرافي"

ثالثاً: سيكولوجية السيرة الذاتية:

أُتيح للعقاد أن يكتب سيرته الذاتية ليبرز فيها صورته النفسية الحقيقية، وإن بَدَت هذه الصورة خلواً من الملامح الجسدية باهتةً في مواضع كثيرة لطغيان السّرد التاريخي والتعليل الفلسفي عليها. فالخطاب السيكو بيو غرافي لم يقتصر على السيرة الشعرية أو السيرة العبقرية بل تجاوزهما إلى تقديم سيرةٍ ذاتيةٍ . أي سيرة العقاد نفسه . دون استخدام نظريات علم النفس وحقائقه.

وهذا راجعٌ إلى موقف الكاتب من البوح الجريء بأسرار النفس؛ فهو لا يريد أن تتحوّل سيرته الذاتية إلى عيادةٍ نفسيّةٍ تجري فيها كواشف التحليل النفسي، فيشيع فيها الكلام على الكبت، والعقد النفسية، والعلاقات الجنسية في اعترافٍ سافرٍ مكشوفٍ يَخْدش الحياء ويَنْأى عن القيم الأخلاقية كما فعل بعض المعترفين، ولهذه آثر أن تبقى حجارات نفسية . كما قال . قابعةً في محْجَرها الأمين(23).

ولكنّ الكاتب لا ينفي من الاعترافات الخصائص النفسية التي تدّل الناس على بعض الحقائق في الطبيعة الإنسانية. وهذا أجدى، في تصوره، من كشف المعايب والنقائص؛ ولهذه بدا العقاد مُتحفظاً في عرض سيرته الذاتية حفاظاً على سَمْت شخصيته ووقارها، وعلى صورتها النظيفة التي عَهِدَها فيه قرّاؤه ومريدوه. وهذا هو المقصد الذي أراده من كتابه سيرته الذاتية واعترافاته؛ أراد أن يرسم صورته النفسية الصحيحة كما عرفها هو لدحض تلك الصورة المزيفة التي رسمها له بعض الناس جاهلين حقيقية نفسيته وشخصيته؛ إذ وَصَفوه بالجَفاء والغلظة، والقسوة والكبرياء والغرور والتعالي... الخ، وهو نقيض هذه الصفات كلها، بل هي صفات شخصٍ آخر لا يعرفه العقاد(33).

وهو على تحفّظه استطاع أن يرسم لشخصيته، في بعض المواضع، صورةً نفسيةً واضحة الملامح، يقوم الخطاب البيوغرافي فيها على تتبع الأطوار الحياتية من الطفولة إلى الشيخوخة، وعلى تحليل صفات الشخصية والحدود النفسية التي وصلت إليها معرفته، والاعتراف ببعض الخصائص النفسية ولا سيما خصيصة "التحدي" التي يمكن عَدّها مفتاح الشخصية العقادية(34).

ومِمّا يُؤخذ على هذه السيرة الذاتية، وهو انحرافها أحياناً عن ذات الكاتب وانصرافها إلى أحداث أخرى تتّصل بالنشاط الثقافي والسياسي والصحفي، والمعارك الأدبية والعلاقات الشخصية. ويُعدّ كتاب "حياة قلم" سجلاً لهذه الأحداث(35)،

كما كانت السيرة تكرّر بعض المواقف النفسية، وتستطرد إلى تعليلاتٍ فلسفيةٍ وتأملاتٍ تجريديةٍ في تَمّحلٍ ذهنيّ، يقوم، هاهنا أيضاً، على إثبات الشيء ونفيه. وكل هذا لإستنباط القاعدة النظرية العامة وعرضها بعد ذلك على السلوك الذاتي. وقد أثّر هذا النزوع الفلسفي التأملي في أسلوب الخطاب البيوغرافي؛ إذ طغى عليه المنطق لغلبته على تفكير العقاد في السّرد والتعليل(36)، وإن كُنا لا نَعْدِم بعض الصور الفنية البديعة، وخصوصاً في قصة "سارة" بوصفها جزءاً مُكمّلاً لسيرته الذاتية(37).

وقد جَنَت هذه الاستطرادات . بتعليلاتها الفلسفية . على السيرة الذاتية من الناحية الفنية الجمالية، فأفْقَدَتْها وحدتها المتكاملة التي تَكْفُل لها الطابع القصصي التشويقي، وتضمن لفصولها التناسق والتماسك؛ إذ بدا كل فصلٍ مستقلاً بمضمونه ومواقفه النفسية. ولهذا لا ترقى . في تصورنا . سيرة العقاد الذاتية فنّياً وجمالياً إلى "أيام" طه حسين على سبيل المثال.

غير أننا نستطيع، مع ذلك أن نلتمس للكاتب مُسوّغين اثنين: يتّصل أولهما بشهرته وشخصيته وتعدّد نشاطاتها المختلفة؛ فهو أراد أن يُوفر الحديث في سيرته الذاتية لذلك الغِنى الكبير في مواهبه ونشاط حياته العامة، لعله يَسدّ بعض النقض في جوانب هذا النشاط الموزع بين الأدب، والثقافة، والسياسة، والصحافة، وعلاقاته المختلفة بكبار الشخصيات.

ويتّصل المُسوغ الثاني بدواعي تأليف السيرة التي كُتِبت في فتراتٍ متباعدةٍ، وغلب عليها طابع المقالة، ولم تُجْمع فصول الكتابين "أنا" و"حياة قلم" إلا بعد وفاة العقاد. وقد جمعها مُحرّر مجلة "الهلال" أحمد طاهر الطناحي من القرّاء يشاطرونه هذا الاختيار، ولو كان العقاد حيّاً لَمَا رفضه(38). ولكنّنا نرى أنه لو قُدّر للعقاد إعادة النظر في سيرته الذاتية جمعاً وترتيباً لكان قَدّمها في صورةٍ أجمل ونسقٍ أفضل.

ولعلّ النتيجة العامة التي نستخلصها من هذا البحث كلّه، هي أن الخطاب السيكوبيوغرافي في السيرة الشعرية، والسيرة العبقرية، والسيرة الذاتية، عند العقاد، قد دار في فلك الشخصية. وهذا لإيمانه . كما رأينا . بالفردية والحرية، بل لإيمانه بأن الإنسانية تأخذ مسارها من الاجتماعية إلى الفردية. وهذا ما دفعه إلى الإمعان في موقفه المُتعنّت من دُعاة الواقعية الاشتراكية في مصر والتشبث بالنزعة النفسية والعبقرية الفردية.

ولهذا النزوع النفسي، في نظرنا، ما يُسوّغه أيضاً أيضاً من الناحيتين الذاتية والموضوعية؛ فالعقاد أراد أن يَحلّ أزمة فكرٍ موسوعيٍّ جمع حَشْداً هائلاً من الثقافة والمعرفة. ولا سبيل إلى هذا الحلّ إلا بمنهجٍ حيويٍّ يَلُمّ شتات هذا الفكر، وهو المنهج النفسي الذي كان يرى فيه تلك العصا السحرية التي بإمكانها أن تلتهم كلّ المناهج(39)، في وقت بلغ فيه صراعها أوْجه.

وهذا ما جعله يفضل "مدرسة النقد السيكولوجي" على سائر المدارس الأخرى، لأنها أقرب إلى رأيه وذوقه معاً، فضلاً عن أنها تحيط بتلك المدارس وتُغْنى عنها(40). وقد يكون في هذا الرأي شيءٌ من الصواب، لأن لعلم النفس امتداداً في المناهج كلها، إلا أنه لا يستطيع أن يَحلّ محلّها أو يُغْنينا عنها؛ لأن لكل منهجٍ طبيعته الخاصة وأدواته الإجرئية وقوانينه الموضوعية المتميزة.

وفي الختام، فإن هذا البحث عمل متواضع لا يدّعي الكمال، ولا يزعم أنه أوفى حق أحد عمالقة الأدب العربي الحديث، فما "سيكولوجية

الخطاب البيوغرافي" إلا ظاهرةٌ من ظواهر عِدّة، تُشكّل مجتمعةً نظريةً معرفيةً شاملةً تحتاج . في تصورنا . إلى دراسةٍ قائمةٍ برأسها، تجْمع ما تفرّق من مباحث علميّةٍ في تراث هذا العبقري العظيم.

الهوامش:

1. العقاد، جميل بثينة، المجموعة الكاملة؛ المجلد 16 ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1980 ص 295 و301، 303.
2. العقاد شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعه، المجموعة الكاملة، المجلد: 16، ط1 دار الكتاب اللبناني، بيروت 1980 ص 193، 194.
3. العقاد، ابن الرومي حياته من شعره (د.ط) المكتبة العصرية، بيروت 1982، ص 172، 173.

ومراجعات في الآداب والفنون ط1، دار الكتاب العربي، بيروت 1966، ص 151.

4. أبو نواس، المجموعة الكاملة، المجلد:16، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1980، ص128 و 130 و 135.
5. أبو النيل، محمود السيد، الأمراض السيكوسوماتية، الأمراض الجسمية النفسية المنشأ، ط1، مكتبة الخانجي، القاهرة 1984، ص 43،

وينظر: شيخو محمد معلا، الطب النفسي، مديرية الكتب والمطبوعات الجامعية، جامعة حلب 1981، ص75، 76.

6. العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، ص: 92، 93، 108، 109.
7. العقاد، أبو نواس ص: 31، 32، 33 و 73، 74.
8. العقاد، شاعر الغزل عمر بن أبي ربيعه، ص:173 و 176 و 191 و192 و 193 و 194 و200.

والعقاد، جميل بثينة، ص: 256، 257، 258، 265، 266، 267.

9. العقاد، ابن الرومي حياته من شعره، ص: 108.
10. النويهي محمد، نفسية أبي نواس، ط2، دار الفكر بيروت 1970، ص: 146، 147.
11. حسين طه، خصام ونقد، ط1، دار العلم للملايين، بيروت 1982، ص:228 وما بعدها
12. العقاد، ساعات بين الكتب، ط4، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة 1968، ص: 130، 510، وينظر: مندور، محمد، النقد والنقاد المعاصرون، (د.ط)، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة (د.ت)، ص: 92.
13. الحوفي، أحمد، الاتجاه النفسي في دراسات العقاد النفسية، محاضرة مطبوعة، مطبعة مخيمرت، 1967، ص: 20
14. حسين طه، خصام ونقد، ص 244.
15. ينظر على سبيل المثال:

. العقاد، عبقرية الصديق، المجموعة الكاملة، المجلد: 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1984 ص: 168.

. العقاد، عبقرية عمر بن الخطّاب، المجموعة الكاملة المجلد: 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1984، ص:379 و 390، 391.

. قطب، سيد، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، (دط)، (دت)، ص 99.

16. عاقل، فاخر، معجم علم النفس، ط2، دار العلم للملايين، بيروت 1977، ص:90.
17. العقاد، سعد زغلول، المجموعة الكاملة؛ المجلد: 18،ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1980، ص: 551، 552.
18. العقاد، العبقريات الإسلامية، عبقرية خالد، ط1، دار الآداب بيروت 1966، ص: 789.

. والعقاد، مطالعات في الكتب والحياة، المطبعة التجارية الكبرى، مصر 1924، ص:285، 286.

19. ميخائيل أسعد، يوسف، العبقرية والجنون، مكتبة غريب، دار غريب للطباعة، القاهرة (د.ت) ص: 32.
20. دياب، عبد الحي، عباس العقاد ناقداً الدار القومية للطباعة، القاهرة 1965، ص: 293.

وينظر:عباس، إحسان، فن السيرة، دار الثقافة، بيروت1956، ص: 48، 49و 50، 51.
21. العقاد، عبقرية عمر بن الخطاب، ص: 433، 434.
22. (م،ن) (ص،ن)
23. العقاد، عبقرية الصديق، ص:227.
24. العقاد، عبقرية عمر بن الخطاب، ص: 434.
25. مرسي، مغاوري همام، مقالة: المنهج النفسي في أدب العقاد، مجلة الثقافة، العدد الأول، ليبيا، كانون الثاني 1976، ص: 30
26. عباس، فيصل، الشخصية في ضوء التحليل النفسي، ط1، دار المسيرة بيروت 1982، ص: 26.
27. عاقل، فاخر، معجم علم النفس، ص: 91.
28. كارلوني وفيللو، النقد الأدبي، ط2، ترجمة:كيستي سالم منشورات عويدات، بيروت 1984، ص: 37، 38.
92. العقاد، عبقرية، الصديق، ص:167.
وعبقرية عمر، ص: 379.
والعبقريات الإسلامية، عبقرية عثمان، ص: 541.
30. العقاد، معاوية بن أبي سفيان، ط3، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1966، ص:21
وينظر: ضيف، شوقي، مع العقاد، سلسلة اقرأ، دار المعارف بمصر 1968، ص: 85.
31. ينظر على سبيل المثال.
. العقاد، عامر، آخر كلمات العقاد دار المعارف بمصر القاهرة، 19
. العقاد، عامر، أحاديث العقاد الصحفية، منشورات المكتبة المصرية، بيروت 1974
. العقاد عامر، معارك العقاد الأدبية، منشورات المكتبة المصرية . بيروت 1971.
. دياب، عبد الحي، عباس العقاد ناقداً (سبق ذكره).
. دياب، عبد الحي، العقاد وتطوره الفكري، سلسلة الكتب الحديثة 28، دار الجمهورية بمصر 1969.
. الشريف، أحمد إبراهيم، المدخل إلى شعر العقاد، دار الجيل، بيروت 1974.
. كريم، سامح، ماذا يبقى من العقاد؟ دار القلم، بيروت 1979.
32. العقاد، أنا، المجموعة الكاملة، المجلد: 22، ط 1، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1982، ص: 245، 246.
33. المرجع نفسه، ص: 28،29.
34. العقاد، أنا، ص: 31، وينظر: العقاد، حياة قلم، ص: 424، 425. وينظر: العقاد، في بيتي، ص: 378، 379.
35. العقاد، حياة قلم، المجموعة الكاملة، المجلد: 22، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت 1982، من أوّله إلى آخره.
36. العقاد، أنا، ص: 36 و54.
37. العقاد، سارة، المجموعة الكاملة، المجلد: 23، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ص: 260، 261.
38. العقاد، مقدمة أنا لطاهر أحمد الطناحي، ص: 14.
39. العقاد، يوميات، ج2، دار المعارف بمصر 1963، ص: 10 و425.
40. المرجع نفسه و(ص، ن).



أعلام

100

شفيق جبري
شاعر الشام
1898 - 1980م

محمد عيد الخربوطلي* ـ سورية

لشاعر الذي صاحب أحمد شوقي وحافظ ميم والزركلي، أحد رواد الحركة الثقافية والأدبية في مطلع القرن العشرين، إنه خير من تحدث في أدبه وشعره ونثره وفكره عن قضايا أمته، فقد شكل مع أقرانه خير الدين الزركلي وعمر أبي ريشة وخليل مردم وبدوي الجبل ومحمد البزم وغيرهم الرعيل الأول والنخبة الواعية التي تصدت للاحتلال الأجنبي في سورية،

وبمواقفهم أذكوا الحماس عند الشعب العربي، فوقوفهم كان حازماً وصلباً في وجه المستعمر، وأشاع شعرهم نور الأمل من قلب النكبات، وأشعار شفيق جبري أذكت روح الثورة في إضراب الخمسين يوماً عام . 1936 . الذي سقطت على إثره الحكومة واضطر الفرنسيون يومها إلى أن يمدوا أيديهم للتفاوض مع الكتلة الوطنية.

نشأته:

ولد الشاعر شفيق جبري يوم الأربعاء/14/ شعبان عام /1314 هجري، الموافق لعام 1898م، وكان أبوه تاجراً دمشقياً، وعلى عادة أهل زمانه أرسل إلى الكتاب فدرس القرآن و عرف الخط والحساب حتى بلغ السادسة من

* **باحث ودارس له نشاط أدبي وثقافي ملحوظ.**

عمره، فأرسل إلى مدرسة العازاريين بدمشق، وبقي فيها تسع سنوات نال في أخرها الشهادة الثانوية ثم سافر إلى يافا والإسكندرية متنقلاً مع أبيه من بلد لآخر، وفي الإسكندرية قرأ ديوان المتنبي وبعض المعلقات وشعر البحتري والشريف الرضي.

ثم عاد إلى دمشق . 1918م . وتوظف في الدولة فأصبح رئيساً لديوان المعارف في أواخر الحرب العالمية الأولى سنة . 1918 . وكان ينشر المقالات والقصائد في الصحف وتمرس في كتابة الشعر حتى ملكه. وعند إنشاء كلية الآداب الأولى سنة . 1928 . عين مدرساً فيها ووكيلاً لمديرها وألقى أروع المحاضرات عن الجاحظ والمتنبي، وانقطع عن الوظيفة خمس عشرة سنة ثم عاد عميداً لكلية الآداب ثم اختير عضواً في المجمع العلمي العربي بدمشق، وصار ينشر في مجلة المجمع أروع مقالاته ثم صار عضواً في اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ومقرراً في لجنة النشر بالمجلس الأعلى للآداب والفنون بالقاهرة، وبقي عميداً لكلية الآداب إلى عام 1958 حيث تقاعد ثم آثر أن يظل رهين منتزهه في بلودان يعابث الشعر والفكر إلى وفاته.

شخصيته وصفاته: كتب عن نفسه في كتابه . أنا والشعر . و. أنا والنثر . فذكر أن من صفاته قلة الضحك، وقلة الكلام، وكان غالباً عليه طابع الحزن وكان كذلك طول حياته، أما حزنه وكآبته فناشئة عن كآبة دخلت إلى قلبه صغيراً، وأما قلة كلامه فناشئة عن كثرة تفكيره وتأملاته.

واشتهر بحبه للعزلة وابتعاده عن مخالطة الناس لشعوره الرقيق فالكلمة النابية والنكتة الجارحة تؤذيه فهو كما قال في شعره يصف نفسه وعزلته عن العالم:

تجافت عن الدهماء لم تحتفل بهم
ترى عبسهم بشراً وبشرهم عبسا
فما ألفت بالليل بارقة الدجى
ولا هي ناغت في رفيف الضحى الشمسا
ومالي وما للناس أبغي وصالهم
فما وصلهم نعمى ولا هجرهم بؤسا

أحب الطبيعة وحدثها، وأخذ بمفاتنها وهو خير من شعر بها وعبر عنها فوجد عندها كما قال راحة البال ومتعة القلب وهدوء الأعصاب.

وتأثر شاعرنا بالمتنبي والبحتري كثيراً فجاء شعره منمقاً بأسلوب متين جزل وكان نابعاً من عاطفة جياشة متقدة، وكذلك تأثر بابن المقفع فاقتبس عنه وضع اللفظ في موضعه، حتى صار له أسلوب خاص يعرف به، ونلخص صفاته بأربع كلمات اتسمت بها شخصيته في خلال مراحل حياته، الالتزام الأخلاقي، وصدق الحس الجمالي، والعلم الواسع، والأسلوب المنطقي العملي.

قراءة في شاعريته:

امتاز شاعرنا بالروح العالية، والخيال المصقول والأسلوب المشرق كما يقول بهاء الدين الزهدري في دراسته عن شفيق جبري وفيها قال: وتبدو الذاتية قوية في كل سطر من سطور مقالاته وكتاباته وأشعاره، وطرق موضوعات مختلفة وحاكى المتنبي والبحتري والشريف الرضي في شعره، وتمثل شعرهم المتين، واختزن منه صوراً رائعة كانت تنفعه وتعينه كلما نظم قصيدة.

وفي العشرين من عمره بدأ نشر قصائده في

الصحف والمجلات واقتفى بشعره أثار القدامى في نظم تلك القصائد بما تضمه من أغراض ذلك الزمان من مديح ورثاء وغزل، وكأنه كان موصولاً بنشأته بمن قبله من الشعراء.

وقد عرف شفيق جبري بشعره النضالي كما عرف بشاعر الطبيعة وشاعر الرثاء.

شعره النضالي:

خاض الشاعر ميادين النضال كغيره من الشعراء فجسد بشعره أماني العرب جميعهم فكان لا يؤمن بالقطرية فمدح العرب وافتخر بهم والمح للوحدة الشاملة فقال أبياتاً يجمع فيها ثورة الشام مع ثورة مصر، ورأى أن العرب لا ينهضون إلا في ثورة عارمة فقال:

لله ثورات تبارك أهلها
أثنى عليها الواحد القهار
في النيل منها ضجة ميمونة
حسنت بها من ربعه الآثار
ومشى الضجيج إلى الشام فرددت
أصداءه الأنجاد والأغوار

وأشار للعراق في قصيدة أخرى:

أيثور أهل النيل دون لهاذم
وعلى الفرات لهاذم وصفائح

وعندما دخل الفرنسيون بلاد الشام وحطوا رحلهم فيها سنة . 1920 . وضاع الحلم الذي حلم به أهل الشام انبرى الشعراء يبكون حال بلادهم ويندون ما حال إليه أمرهم من تفرقة ومذلة قال يومها شاعرنا يصف حال البلاد:

أيها السائل عن أربعنا
إنما الأربع صارت دمنا
ليس في أفيائها غير فتى
واجف الأضلع يشكو الزمنا
يرسل الأدمع من أجفنه
فيسلي بالدمع الأجفنا
فمروج الشام تشكي ضيمها
أين من يكشف عنها المحنا؟.

ولم تكن تمر حادثة في أي بلد عربي إلا وقال فيها شعراً.

وهكذا استمر شاعرنا بنظمه لأشعار النضال والثورة، وتحدث فيها عن بطولات العرب ففي مهرجان الشعر الأول بدمشق سنة . 1959 . قال قصيدة موجودة في ديوانه نوح العندليب:

يا دامي الجرح لا حرج ولا ألم
الجرح بعد انتفاض العرب ملتئم
امسح دموعك أم ماجت موائجها
فكل ثغر على الأيام مبتسم
تلك البطولات كالأهرام راسخة
فأين ما طمسوا منها وما هدموا

وفي آخر ديوان نوح العندليب نراه يرسم صوراً بطولية للرجال العظام وفي آخرها يطلق صيحة جديدة في فلسطين بعد صيحاته ضد الأتراك والفرنسيين فيقول:

فأين رسول الله يشهد أمة
تئن أنين الطير من كل ذابح
فهل صيحة في العرب تبعث ملكهم
ألا ربما هبوا بصيحة صائح

وبعد أن صارت فلسطين همه وشغله في شعره قال قصيدته . ثورة العرب .

أيعيث اليهود في حرم القد
س مشاداً والنوم يأخذ منها
لفظتهم جوانب الأرض شذا
ذا فتاهوا القرون قرنا فقرنا
ضجرت منهم الشياطين والأنـ
ـس فأنى نحنوا عليهم أنى؟
احصدوهم حصد السنابل حتى
تتداعى صهيون ركناً فركنا

شعره في الطبيعة:

عرف شاعرنا بإحساسه المرهف وقوي هذا الإحساس عنده بعزلته عن الناس وبخلوته مع الطبيعة فصارت تحدثه ويحدثها سمع مرة هديل الحمام فقال:

ناح الحمام على الغصو
ن فهاج معتلج الشجون
وصبا إلى مضض الهوى
وأنا صبوت إلى العيون
لكنه حبس الدمو
ع وماج دمعي بالجفون

وقد اختار الشاعر بلدة بلودان مصيفاً له حيث الإطلالة الجميلة على الروابي وفضلها على الغوطة الجميلة ولكن الغوطة لم تلق منه إلا التحية وقال فيها وكأنه يعذر نفسه لهجرانها:

قالت دمشق وقد ناجيت غوطتها
ومائج الروح في جنبي مطرد
أتترك الروض والأنغام تملؤه
وتنتحي البيد لا روض ولا غرد
ما تسمع الأذن حساً في مسارحها
كأنما الموت في أطرافها لبد

شعره الرثائي:

بكى الشاعر الزعماء وأعلام الفكر وقد وفق في ذلك أكثر مما وفق في عواطف الطبيعة والحب ويعود ذلك لتأثره بالرثاء في الأدب العربي القديم الذين أتقنه وفي ديوانه الكثير من القصائد التي رثى بها كثيراً من الأعلام المؤثرين والزعماء المخلصين.

وفي قصيدته التي يرثي فيها الشريف الحسين بن علي سنة . 1931 . يقول فيها:

يا ابن النبي وما الآذان سامعة
فهل تلبي زحوفاً أنت داعيها
لما رأيت قلوب العرب واجفة
من الشدائد ما تسجو سواجيها

وأهل جلق بالأعواد عالقة
أعناقهم وسيوف القوم تفريها
مبعثرون عن الأوطان تلحظهم
عين المنية ما تغفو غوافيها

وقد وصف فيها حال العرب وما قاسوه من حميم الترك ووصف فيها حال العرب في الشام وقد علق السفاح مشانقهم وشرد أحرارهم.

شفيق جبري والنثر:

كان شاعرنا موصول النسب بموهبة الشعر والنثر معاً. كان نثره جميلاً ينزل من النفس منزلة سهلة، لأنه لا يتقعر بألفاظه ولا يتنافر بكلماته وكان نثره متماسكاً قوياً بين جمله من بداية بحثه حتى نهايته، وله الكثير من المؤلفات النثرية التي ضمت مقالاته التي نشرها في الصحف والمجلات والمحاضرات التي ألقاها وكلها قيمة تحمل جمال الأدب ونراه في مقالته وطننا الروحاني قد سكب روحه بالوطن ومزج نفسه بالعروبة ومما جاء فيها: لم يعد الوطن على ما قرره أحد علماء الاجتماع، عبارة عن أرض الآباء والأجداد، الذين يتم نسلهم حياتهم الأولى، ولكن الوطن إنما هو جملة تقاليد وأفكار وعواطف مشتركة تجعل أهل البلد الواحد يشعرون بأنهم إخوة،.... إلخ.

الخاتمة:

هذه دراسة بسيطة لشاعر ملأ عصره شعراً ونثراً تمجيداً لوطنه الكبير وتعبيراً عن ذاته المتفردة، وإذا أطلق عليه مجازاً شاعر الشام فإننا نطلق عليه شاعر الوطن وشاعر الأمة وشاعر الهم العربي.

أهم المصادر:

1 . الشعراء الأعلام في سورية. د. سامي الدهان . بيروت 1968.
2 . ديوان شفيق جبري نوح العندليب . مجمع اللغة العربية بدمشق 1984.
3 . الأدب العربي المعاصر في سورية . سامي الكيالي . مصر 1968.
4 . دراسة . شفيق جبري شاعر الشام . بهاء الدين الزهدري . مجلة نهج الإسلام دمشق.

دراسة

بريطانيا والعرب

محمد عدنان مراد

تاريخ الاستعمار البريطاني في الوطن العربي يجتمع في هذا الكتاب عبر الوثيقة والدراسة، والتسجيل المباشر، قام بهذا الجهد الكبير الباحث والدبلوماسي محمد عدنان مراد الذي شغل منصب السفارة في العديد من البلدان الإفريقية ممثلاً لسورية. للكتاب أهمية كبيرة جداً، وتحليلاته صائبة، ووثائقية على غاية من الخطورة، وبين طياته مراسلات مهمة بين بعض قادة العرب وبعض قادة الإنكليز.

يقع الكتاب في حوالي 610 صفحات من الحجم الكبير، وهو موثق بالخرائط، ونصوص الوعود والقرارات الدولية، والمخطوطات السرية.

شعر

106

صريخ القارعة

جلال قضيماتي* سورية

أنا لحظة الإيقاعِ
تدنيني إلى حوض الندى
آياتُ أزمنةٍ
تراودني عن الإبحار في قاع السناء
كأنها
أضلاعُ آنيةٍ
تكسِّرها على حجر الرصيفِ
أشعةُ الشمس التي غربتْ
وكانت
قبل أن أذنتْ لها الرؤيا
لتشرقُ نزوةَ
من موطن الشرق استباحت سِحرَها
حتى إذا فاءت لروض الغربِ
آلت أن تعود إلى الحياةِ

كأنما
خُدعَتْ بأسوار العقيقِ
فأسدَلتْ
عن كل بارقة جناحاً
واستوت خلف السديم حكايةً
ما صافحتها الشمسُ
إلا حين أسبلتِ الستورَ
وأغطشتْ عين الزمانِ
على تفاصيل المآبْ
يا أنجماً...
خلعتْ على دَرَجِ النهار حبائلاً

* شاعر من الجيل الثاني للحداثة الشعرية في سورية يمتاز شعره بالتأمل، والروح الفلسفية.

من نور أنهار المجرَّةِ
أترعَتْ شطآنها
فتعجَّلتْ سَفَرَ الوصول إلى مراقي
الشهبِ
حين تعثّرت بسنا الضياءِ
وقد همى فوق الأثيرِ
على غراس الدربِ
ثم تواشجَتْ أنسامُهُ
بندى الربيعِ
فآثرتْ
إذ أثرَتْ فيها الرهافةُ
أن تظلَّ على تخوم العَتمِ والأنوارِ
سَيْلَ جدائلٍ
من فيء نور الشمس تشعل حاليَ
الطرقاتِ
إمَّا أظلمتْ فيها الكواكبُ
وانتهتْ
أنقاضَ أحلامٍ
تهيم على المدائن
بين أستار الغيابِ
وبين آيات الظهورْ
عجباً دروبَ الليلِ..!
هل تدرينَ
أن الصبحَ فاتحةُ الأفولِ
وأن نجمَ الفجر آخرهُ الوصولِ
إذا استبدَّ النورُ في الإصباحِ
وامتدَّ الظلامُ إلى سرير الأفقِ
ينزف روحه من فتحةٍ
بين الضياءِ
وبين آكام المساءِ
كأنها
في الظنِّ رسْلُ مواسمٍ
مرَّت بها عربات آونةٍ
فأوقفها الرحيلُ
عن التوغُّل في متاهات الحضورِ
وقد تأبَّى الليلُ
عن إدراك شلال الصباحِ
فأوغلَ الإشراقُ
في حَلك الدثورْ
فتعجَّلي
يا خيمة الإمساء أغوارَ الضياءِ
وأرهقي
دِمَنَ الغوايةِ
واكتبي
بهلامِ ألواح البدايةِ
سرَّ أسرار النهايةِ
وانهلي
من كوثر الإدمانِ
أنخابَ الجنانِ
وعاقري
صحفَ الرسالةِ
من حروف الفتح والإيمانِ
إن أسْرَتْ عيونُ السرِّ
حانية الرجاءِ
على مدار السائرينَ
إلى رحاب الواقعهْ

فلعلها
تمضي كما يمضي الزمانُ
وتستبيح ضِفاف مرجانِ العبورِ
إذا تشاغلها
لتدركَ ما تشاءُ
على صريخ القارعةْ
فمسافةُ الإزماعِ
والإيقاعِ
برقُ هنيهةٍ
ما إن تخطَّفها السحابُ
تعود بعد سكونها
معصوبة الرؤيا
تريدُ
وليس يدركها سوى
ما كان يدركها
وقد ظَمِئَتْ

على شفة السرابِ
وأيقنتْ
أن الحياةَ
بدايةُ التّرحالِ
في نفق الغيابْ
لكنها
ما سافرتْ إلا وآبتْ
في تراتيل النشورِ
وآمنتْ
أن النشورَ
حياتنا الأخرى
وقد حَفِلَ الترابُ
بكل ما شاء المصيرُ
من الترحُّلِ
والإياب

شعر

109

الزائر الأخير

منير محمد خلف* ـ سورية

جاءني..
حاملاً في يديه
تقاويم عمري
الذي لم أرَ النور فيه،
وأمهلني بعض وقتٍ
لتدبير بعض الشؤون
وتصفية القلب،
حاولتُ أن أتدبّر أمري
وأنهض...

كيما أقبّل كفّيه،
ألفيته شامخاً
واضعاً كفّه فوق صوتي
وأبعدني...
ثمّ قرّبني...
هزّني
جرّني نحوه

* شاعر من الجيل الثالث للحداثة الشعرية في سورية . له العديد من الدواوين المطبوعة.

ثم باعد بيني وبيني
فالفيتّني آخراً
غير أني رأيتُ قواريرَ من فضّةٍ

حول رأسي
وشمساً وأغنية
من جبلة نفسي
رأيتُ سمائيِ محطمة
والنجومَ فوانيسَ من قلقٍ،
كانت الريحُ أقوى
وكانت تثور الهواجسُ فيَّ،
تقول يدايَ كلاماً
ولا أحدُ مسمعاً
ما يدور بقلبي
رأيتُ دماً غير لوني
وحزناً بحجم الرحيلْ
جاءني...
حاملاً فوق كاهله:
ألفَ صوتٍ عصيٍّ على الفهم
ناياتِ نعي
وقبرةً من شفيف المراثي
وسوسنة من أسىً
وعويلْ.
وأنا لم أعدْ مثلما كنتُ،
لم تتيسّرْ أموريَ بعدُ
ولم أسعفِ القلبَ من جلطة الحبّ،
لم أتمرّنْ على سنديان التناسي
ولم أشهرِ الخوفَ
صوب الحريق

الذي يتدلى عناقيدَ من غسق الموج،
يا أيّها الـ يُسقِطُ الفاعلاتِ
من البحر
من نهر قلبي
ومن بنية الكلمات
ومن شامخ الروح
من أدمع القانتاتِ،
..اغْتسِل بنسيم الجهاتِ
وعبّ فؤادك من أوّل النبع
لا يستوي الـ يعلمون
ولا الجاهلون بنعمة قلبي
فكلّ طيوركَ ملحٌ
وأسربُ دمع ثقيلْ.
لم أعدْ
أذكر الآن
أيّ الصفات تلائم أحواله
أو تفكّ غموضاً
كشِفرته
لم أعدْ واضحاً،
كنتُ أخشى سقوطي
أمام اللغات
قْتِلتُ..
ذُبحتُ..
وشُبِّه بي
ثمّ كانت...

وكانت...

وكانت...

وأذكرُ

فرّقني القومُ

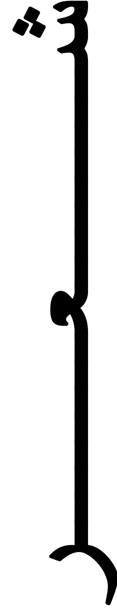
صارتْ حروبٌ

وماتتْ قلوبٌ

فكنتُ.. وصرتُ...

وما زلتُ وحدي القتيلْ.

* * *



تغريد قُبّرة

محمد طارق الخضراء

نقلة نوعية في التجربة الشعرية يجسدها ديوان (تغريد قُبّرة) للشاعر محمد طارق الخضراء، وذلك من خلال الإعلان الصريح الواضح عن شاعرية يُفتخر بها، ومواقف تشكل صلب حياته وتوجهاته الوطنية.

(تغريد قبرة) ديوان شعر تحتشد فيه الشاعرية تفجراً بالمشاعر الوطنية والقومية، وتحسساً بما تجيش به النفوس من عواطف آسرة تجاه الوطن، والتاريخ والثوابت الوطنية.

من أجواء الديوان نقتطف:

ترى يا قوم

فيكم من يعرفني.. يناديني

أم التشريد.. بعثرها

تفاصيلي.. مضاميني

أنا من شجرة الزيتون

لا تفنى شراييني

أنا من غابة الليمون

والرمان والتين.

يقع الديوان في حوالي 216 صفحة من الحجم الكبير.

وقار الأسئلة

شعر: محمد ضمرة* ـ الأردن

هرمت بوقفتها الطويلةِ

بين أعباء الطريقِ

وبين نظرات الزمان المحرقةْ

فتشوهت أثواب زهوتها

وشاخ بريقها نكداً

بما نخرته أحقاد مخلقةٌ وغير مخلقةْ

ووقفتُ بين شتاتها

وتشتُّتي وجِلا

أسائلها وتسألني....

ولا أدري...

أكنت بها شفوقاً منصتاً

أم أنها نصتت أماميَ مشفقةْ

فهطلتُ ضيقاً

كان يثقلني

يقيم لي الكمائنَ
أينما وجهتُ بوصلتي

* شاعر يكتب غربته. له العديد من الدواوين المطبوعة.

يلف خيوطَه مسداً
على عنقي لتصبح مشنقةْ
وشرقتُ تنهيداً
وتحديقاً
وتمزيقاً
وأنهى الحزن ثورتهُ
وأسرف فيّ ثورتهُ
وكنتُ أمام ذاكرتي
أسائل مرةً
وأجيب أخرى حين ينكشف الستارُ
- من أطفأ الأحلام في عينيكِ
مذ رحل النهارُ
وتوترت ريحٌ
تصكُ نوافذ لألحان بالفوضى
وما ساقته أجنحة الغبار
- يا دار قلبٍ قد تهشُم لونها
وظلالها ظمأى إلى ضوء
يعيد لها بشاشتها
ليبسم بابها
ويهل في عليائها طلع النضار
قد أغفلتك حفاوة الأضواء

وانتهز الخراب تطاول النسيان
فاستعدى السنين على رخاوتها
وأمعن في التطحلب
راسماً خط المسار
- يا دار مني فيك أبعاضي
تماهت في توددها
فصارت كالثياب معلقاتٍ
فوق ناحية الجدارِ
ووقفت فيك مدججاً
بالصبر....
لكني انهزمت
وعقَني عزم يثبَطه الجدار
وقرأت عمرك
بعد عمر قد تجفف
في سفوح النأي
والنايات تندب في ممرات الأصيل
وتئثُ لحناً في صقيع التيه
ينشج فوقه أفق
تماهت فيه أبعاد العويل
فتهبُ ذاكرةٌ لتبصر في الطريق
تشنُج الأشجار
حين يصيبها حسك البرودة
وارتجافات الدوار
وكما أدور.... تدور من حولي....
فيخدشني الحياء
وإذا أشرت لحالها....

وإذا أشارت نحو حالاتي....
أقول: لقد تعجل شيبها
وتعجلتني فوق رأسي

كلُ أوسمة الوقار

115

شعر

صقر فلسطين

د. حسن فتح الباب* ـ مصر

ياسين
قربان الأحرار الأبرار
في محراب القديسين
الثوار المنصورين
يوم يموت الموت
ويقوم المقهورون
تسقط أقنعة الإفك
أرباب الطاغوت الطاعون
يحيا أحمد ياسين

"جيفارا" القرن الحادي والعشرين
في مقعد صدق دوَّار
في فلك الأقمار
أقمار البيَّارات الخضر
وبساتين الزيتون
يحمي بيده الحانيتين

* شاعر مصري معروف، لـه دواوين شعرية، ومسرحيات عديدة.

وبعينيه الحالمتين المُشْرَعتينِ
أبناء ضحايا "دير ياسين"
أحفاد النسر الأعلى في "حِطِّين"

* * *

أحمد ياسين
صقر فلسطين
أقوى من كل صقور "البيت الأسود"
وذئاب "البنتاجون"
وشياطين الأودية الغرقى
بدماء هنودٍ حُمر
وأُسارى مجلوبين
من إفريقيا السمراء
أرض الفقراء الرُّحَماء

* * *

كان الشيخ المُقْعَد جبلا
قُدَّ من الصخر الناري
وغدا اليوم شهاباً يرمي القتله
بشواظ من حمم وسعير
بحِجار من سِجِّيل
فإذا طائرهم عِهْن منفوش
وإذا الجسد الناحل في عجلتِهِ
يلقف ما صنع الأفّاقون
يهوي فوق رؤوس الجلادين الأفَّاكين
أعداء يسوعٍ ومحمد
يحرق أسطورتهم
شعب الله المختار!!
شُذَّاذ الآفاق
السفاحون الجبناء الفُجَّار

* * *

يصعد أحمد ياسين
للملأ الأعلى
بجناحين خضيبين بلون الحِنَّاء
يهتف: غزة.. غزة
يا وطن الأطفال الأبطال رُماة الأحجار
يَفْدون الأقصى
فيجيب الشهداء:
مَرْحَى يا صقر فلسطين
ها أنت تَؤُمَّ الرَكب
عبداً ربَّانياً بين الصِّدِّيقينِ
ملَكاً نورانيا
يا صقر فلسطين
موعدنا القدس

شعر

117 قصائد

إبراهيم عباس ياسين* - سورية

أبجدية الاسم

فَتَّشْتَ عن معنىً جديدٍ
لاسمها الشعبّي،
فازدحمت بذاكرتي المعاني
وانشقَّ للتبيينِ لي دربٌ
وآخرُ للبيانِ
من أين أدخلُ في تلاوين الحروفِ؟
وكيف تبتكر الأناشيدَ اليدانِ؟
ولها الأسامي كلُّها
ولها الأغاني

فالزّايُ زنبقةٌ تنامُ على رؤايَ،
الياءُ ياقوتُ السماءِ مُشبَّعٌ
بدَمِ الندى والأقحوانِ
والنونُ ليست نقطةً
في آخر السطر المضيء...
النونُ نافذةٌ تطلُّ على امتداداتِ
الزمانِ
والباء بحّةُ صوت عاشقةٍ

* شاعر من الجيل الثالث للحداثة الشعرية في سورية له دواوين عديدة مطبوعة.

ترصّعهُ القصيدةُ بالحنينِ وبالحنانِ
فبأيّ آلاء الضياءِ..
بأيّ أسباب السماءِ تُكذّبانِ؟!
فتَّشْتَ عن معنى جديدٍ
لاسمها الشعبيّ في صحراء أسئلتي
فقادتني أناشيدي
إلى برّ الأمانِ.

أن نلتقي

أن نلتقي
معناهُ أن الأرضَ أرحبُ،
والسماء قريبةٌ جدّاً،
وأن بوسعنا أن نقطف الأقمارَ
كالأزهارِ، أن نبني لنا بيتاً
على كتف النهارِ،
نهدّ للشمس الجسورا
أن نحتسي بقصائد الأطيار قهوتنا
وأن نطوي كتاب الليلِ،
ننسى أننا متنا قليلاً.. أو كثيراً
أن نلتقي معناه أن الوقتَ
يفتحُ ألف نافذةٍ على الأعيادِ،
أن هبوب أغنيةٍ بوادي القلبِ
لا يعني بأن نمشي
إلى أيامنا البيضاءِ،
لكن.. أن نطيرا.

ـ قول على قول ـ

سأقول: إن الدربَ من عينيكِ
يبدأ للبعيد.. وكلما أشْرقتِ
يَشْرَقُ، بالنشيدِ، اللازَوَردْ
وأقول أيضاً:
إن في عينيك لي وطناً
أعانقُ فيه أغنيتي،
وتسكنني القصيدةُ فكرةً..
روحاً. وقلباً عاشقاً.. وجهاً وَيَدْ
سأقولُ أن لا قَبْلَ لي
من قبْلِ أن تتشكّلي بِدَمي
وأن.. لا شيء بعدْ

سأعيد ترتيبَ الرواية

سأعيدُ ترتيبَ الرواية مرةً أخرى
أعيد تناسخ الأيامِ. فلتهدأ قليلاً..
يا أيها الماضي العنيدُ كنملةٍ سوداءَ..
أو فانّو الرحيلا!
وخذ التذكّرَ. والتفكرَ والتبصُّر.
في القصيدةِ. خذْ مواسمَ حزنك الليليّ.
أسرارَ البلاغةِ. قصة الإعراب.
تاريخَ الملوكِ. خذ الستارةَ والفصولا
سأعيد ترتيب الرواية مرةً أخرى
وبعد هنيهةٍ زرقاءَ..

وأبتكر الحمائم والهديلا
ستجيء زينب مثل زنبقة..
وتسفح في شرايينِ الظلامِ..
نهار عينيها النّبيلا
وتردّ للأعيادِ بهجتها
وللأقمار ضحكتها
تردّ لوردةِ الأحلام سيرةَ عطرها الأولى
وللروح الصهيلا
فلتقربْ يا أيها الآتي المتوّجُ
بالوعودِ، لتقترب وقتاً طويلاً!
وَلْتَمْشي فوق الماءِ،
كن مسرايَ في حلك السماءِ
إلى السماءِ، لكي أرى منفايَ
رسماً دارسَ المنفى
ومقبرتي طلولا.

أبجدية الوقت

ـ من أين ينبثق السماويُّ الإلهيُّ
البياضِ؟ ويبتدي الزمن المضرّجُ
بالنهارْ؟
ـ من ياسمين يدينِ أغنيتينِ..
تبتكران، فوق الأرض، ميلاد البحارْ
ـ والشمسُ؟ كيف تفيضُ بالأعراسِ؟
كيف تعيد سيرتها؟
ومن أيّ المخابئ دائماً بالضوء تنهضْ؟
ـ من ناهدينِ غمامتينِ
ومن سريرٍ آسرِ الأسرارِ، أبيضْ
ـ من يطلق الأشجار والأنهارَ؟
من يعطي حشيشَ البحر خضرته؟
ومن يرعى بوادي الليلِ غزلان القمرْ؟
ـ عينان خضراوانِ..
تجترحان في ظمأ القلوب البْورِ
معجزةَ المطرْ
ـ من أين ينفتح المدى المنسيُّ
كالجرح القديمِ، على الغيوم؟
وكيف ينسكب الغروبْ؟
ـ من وردةٍ نامت على حنّاءِ شعركِ
وهي ترشح كالموشّح، بالطيوبْ
ـ من أين تقتبسُ الأناشيدَ الطيورُ؟
وكيف تلهج بالأغاني؟
ـ من دفقِ ضحكتك الخجولةِ..
كلما أشرقت، مثل قصيدةٍ، في
مهرجانِ.
ـ هي فكرةٌ لا غير،
لكن.. كيف تولدُ؟ والقصيدةْ
من أين تبدأُ؟
ـ من أصابعك التي للوقت تعطي
أبجديّته الجديدةْ.

شعر

121

أبجدية المحبين

حسين عبد الكريم* ـ سورية

تَعبَى الرؤى من حدِّ سيفِ العتْمِ،
والنجوى الضئيلهْ..
أحبيبتي: مُرِّي بذاكرة النُّعاس
كطائرِ الفِينيق، يقرأ في رمادٍ
جمرةَ
الوجع الأصيلهْ
جِيئيْ إلى وجدِ القَرنْقُلِ كالبنفسجةِ
الخجولهْ:
لكِ غيمةٌ من هاهُنا وهناكَ طَلٌّ مستحمٌّ
الآهةِ الخضراءِ
في مرمى جديله.
الوجهُ نمَّشَ صفحةَ الخدّينِ
بالحبرِ الشفيفِ وهمزةِ الحُزْنِ
الطويلهْ..

والكُحلُ حولَ الهمسِ في العينين
هفهفافٌ كأضواء الأعالي
المستحيله..

• * *

قِمْصَانُ شوقي خَيَّطتْ أكمامَها منذ
الحنين،
المرتمي خلفَ السنين..
أزرارهُا ليست تُقطِّعُ خيطَها،

* شاعر من الجيل الثالث للحداثة الشعرية في سورية. مشرف على إصدار الملحق الثقافي لجريدة الثورة. له دواوين وروايات عديدة.

كالجملةِ السمراءِ تُكمل وصفَها

حالُ اللقاءاتِ الجليله.
دَرْسانِ في معنى الهوى:
درسٌ كناياتُ الغوى، ودموعُها
شَرحُ العناوينِ النحيله.
والآخرُ: العهدُ المسيّجُ
بابتهالات تَمرُّ بحانةِ
الأشواقِ والمشتاقِ،
تشربُ
كأسها: حُبّاً سلافاتٍ بخيلهْ..

* * *

عينانِ عتَّقتا القصائدَ:
كلُّ حرفٍ واحةٌ وَلَهَى
وأغنيةُ الأماني المستهامهْ..
تجتاحني لغةٌ حنينٌ لغوُها وفصيُحها،
حتى أراني شاعراً:
صوتي يُلملمُ من مدى اللفتاتِ
أشرعةً وبحراً مستهاماً مثل أوجاعِ
يمامَهْ
حتى أراني عاشقاً
تمتدُّ في أفلاكيَ
الأقواسُ، زركشَ
عُرْيَها الوردُ الأريجيُّ
الترابةِ والغمامَه
حتى أطالعَ في طُلولِ الحسِّ
غاباتٍ وأجراساً: تلالاً خضّلت
أعنابَها السُّقيا الحَرامه
النبضُ حكيٌ، أورقت حاراتُه
شجراً، تمادى ظلُّهُ
مثلَ القناديلِ الهمامَه

* * *

دهرُ المحبِّ كحانة الرِّيحِ القديمةِ:
هاهنا همٌّ وثرثرةٌ وعاصفةٌ،
يلمُّ بكاءَها عرُسُ المطر..
وعلى الرُّفوفِ نشيدُ
أشجانٍ معتّقةٍ
يُبعثرُ قامةَ الوقتِ الكسولةَ
والضجرْ..
وغِوايةٌ مثل اخضلالِ عناق أمنيةٍ
وأمنيةٍ على شَفَةِ السَّمرْ.
دنٌّ شغوفٌ طعُمهُ بالمُرِّ:
كأساه من أفراحِ
داليةٍ
تُدلِّل كرمَها
لغةٌ شفيفاتٌ
معانيها،
وأعلاها كأسفِلها
وأولُها كآخِرِها..
ثُمالاتٌ يطيبُ بقاؤها

وختامُها
وتلوح عند البالِ سوسنةٌ تُعرِّشُ
عُمْرَ صُبْحٍ في قناديلِ السهرْ..
طفلٌ نبيذُ الشوقِ
في اللقيا الخضيلة، قُرْبَ برقِ الوعدِ
في أوْجِ الشّرَرْ..
نَبَّهتُ قَوْسَ الغيمِ: أنَّ حبيبتي
عُصْفورةٌ مجنونةٌ أمداؤها
كأسُ العواصفِ
في تباريحِ الشَّجْر..
لفُصولِها شالٌ من الأعراسِ
أو بَوْحِ القَمرْ..
ثرثارةٌ لقيا الضفيرة بالضفيرة
مثلَ تيجانِ الزّهر..

شعر

زورق في الرمل

محمد وحيد علي* ـ سورية

إنّها الرّيحُ
ألْقتْ على الأَرضِ
أحْمالَها
وَارْتمتْ ﰲ التّرابْ...
إنّها الرّيحُ
مرّتْ عليَّ
رمتْني بأثقالِها

* شاعر من الجيل الثالث للحداثة الشعرية في سورية، لـه العديد من الدواوين المطبوعة.

وأهالتْ عليَّ السَّرابْ
ها أنا زورقٌ ﰲ الرّمالِ
أتى النّهْرُ منْ آخرِ البَرقِ
قالَ: انْتفضْ
وَاتْبعِ الماءِ
لكنّني ـ ويدايَ مقيَّدتانِ ـ
مشى الماءُ قربي
وغابْ...
فصرخْتُ أنا التّيهُ
واللوَبانُ
وكذّبتُ هذا الخرابْ!...

* * *

ومرّتْ عليَّ شموسٌ سماويةٌ
بينما كنتُ ألْحقُ هذا الفَراشَ
الذي يُشْبه الحلْمَ
والشَّعرَ

والأغنياتْ...

دارتِ الأَرضُ

لكنّني دونَ أرضٍ

فكيف أقولُ لهذي الخُطا اتَّقدي

وَاجْعلي جسدي

بيدرَ الأُمْنياتْ؟!...

*   *   *

كانتِ الأرضُ أُنثى

وكانَ المدى مَنْهلاً للظباءْ

كيف لمْ أنْتبهْ للغريقِ الذي

في دمي؟...

كيف مرّتُ بحارُ الثّواني

ولم أستعرْ كالصّهيلِ

ولمْ أشْتعل كالضّياءْ؟!...

ها أنا التّيهُ

والرّمْلُ يأخذني

كالقطاةِ

إلى التَّهلكلة...

أعلى جسدي وحدهُ

أنْ يردَّ الخرابَ

ويَسْتقْبلَ الزّلزلهْ؟!...

ها أنا التّيه

جسْمي حريقٌ

وروحي حريقْ...

زغْردي في دمي يا رياحُ

وألْقي فراشاتِ روحي عليَّ

ويا نهْرُ أوقفْ،

على ضفّةِ الماءِ

هذا الغريْق!...

126

ساحات

في مهبِّ الجنون

فادية غيبور

لم تكن يوسف يوماً لألمَّ الشوق عن أطراف أصابعي عندما أفكر بك وأذكر حنانك يلفّني بغيمة دافئة فتكتمل ناري وتصرخ قصائدي بحمّى الجنون الأول: لماذا تأخرت؟.

خبأت لك حريقاً وموجتين وبضع حمائم خبأت لك التفاح والسكاكين، خبأت لك فرحة قلبي الأولى، ولأني لست زليخة ضيّعت الطريق بين قلبي وعينيك...

- 2 -

أذكر... تذكر، كانت عيناك مرآتي الوحيدة منذ فارقت مرايا المياه في القرى البعيدة أذكر... تذكر كم حاولت مصادرة وجودك في تفاصيل وجودي فازددتَ حضوراً في صرخات قلبي في قهوة الصباح المهيلة بصوت فيروز:

(تشرب من فنجانك وأشرب من عينيك)

وظل فنجان قهوتك يشكو غيابك فلا أنت تشرب منه ولا أنا أشرب من عينيك... وحده ظل لي فنجان المرارة المتجدد، فلماذا تأخرت عن موعد الجنون عشرين آهة وعشر تفاحات يانعات؟...

- 3 -

أنت لست يوسف وأنا لست زليخة، فكلانا وجه مُضيّع على مفارق الحلم المستحيل من قال: مستحيل؟. ها نحن نلتقي على ضفاف غيمة من البوح، نبحث عن أصابع الزمن القديم التي جرّحها ورد الحدائق المعلقة بين خوفي وجنونك، أنت لست هو وأنا لست هي، غير أننا ذات صيف كهل سرنا حافيين على أرصفة الشوارع العارية، صادقنا باعة الصبار والشاي المعتق على الأرصفة المطرزة بالياسمين والكتب الصفر، كم أحببنا الياسمين والكتب الصفر، وعيون إيلزا وناظم حكمت يعلمنا بكلمات قليلة كيف يجب أن نفترق ليظل الحلم أخضر والقصائد حمراً...!

- 4 -

أين قصائدك العتيقة؟ أين قصائدك الأخيرة؟ هل كنت تقترف الشعر كي تشدّ الفراشات إلى دائرة ضوئك؟ هل كان وهماً كل ذلك الحريق الجميل؟ هل كان وهماً كل ذلك الشوق الضاري يحملنا كل يوم من صباحات باب توما ومساءات بردى إلى بوابات الطفولة والفرح والياسمين؟

- 5 -

أين أنت؟ ما زلت أسائل عنك الخميس العذب والجمعة الحزينة وجراح الأطفال المتناثرة على امتداد الأرض.

ـ إنهم يقتلون الورد والعصافير، قلت لي...

ـ والأطفال، قلت لك.

أهدتك عاشقة طاقات من الورد والقرنفل، أهداك صديق راحل عصفوراً، تمنيت أن أهديك طفلاً أناديه: طفلنا، أمسك بي غول الخوف، صلبني على جدارِ التوبة، فأغلقت أهداب أحلامي، واريت أمومتي في صدرٍ ضاوٍ، واغتلت حلمي الأغلى تاركة لك جرّة من الصبر وصرّة من الذكريات، وحملت ملء حبي وجهكَ... أناشيدك المجنونة، رقص غجرياتك على صفحات كتب جميلة اشتريناها في ذلك الشتاء.

- 6 -

في ذلك الشتاء، جاءت امرأة غريبة، أسميناها زليخة، أولمنا لها أشواقنا وقهوتنا والشاي المعتق و(عيون إيلزا)، فارتدت أشواقنا، شربت قهوتنا وشاينا وسخرت من بساطة أحلامنا، أسمتك يوسف، قصت أصابعك المبلولة بالشعر والألوان، وانسحبت بك إلى بئرها العميقة...

ومثل يعقوب بحثت عنك في قميصك الممزق وقصائدك الذاوية وقرنفل شرفتك النازف عطشاً وحاولت أعبرُ لك عن حبي الساذج أنا البدوية القادمة من أرض حائرة بين الجبل والبادية "الناظرة دائماً إلى النجوم" مسحورة بقربها من ذروة الجبل لكن زليخة التي صنعناها أحرقت كتاب (الناظرون إلى النجوم) الذي غيّر حياتينا فدخلت راغباً قصة التفاح والسكاكين والأصابع المقطّعة...

وعمراً من الحزن بحثت عن أصابعك لأهرّ عنها ما تبقى من ولدنات أصابعي يوم كنا عاشقين، وكان ذلك الشوق الضاري يحملنا كل انهمار من صباحات باب توما ومساءات بردى إلى بوابات الطفولة والفرح والياسمين.

ياه... يا صديقي كم تغيرنا!... كم تغيرت الأشياء التي كانت تستهوي قلوبنا وتعلق آلاف الضحكات على جدرانها، فهل نستطيع اليوم اصطياد ضحكة صغيرة نهديها ذات قصف إلى طفل يلوذ بظلِّ جدارٍ باحثاً عن فرصة للحياة؟

هل نستطيع اليوم عبور بوابات قصيدة مثقلة بثمار الحب والضوء والدهشة تقف بانتظارنا في مهب الجنون؟ هل نستطيع؟!... ليتنا.

128

قصة

خيط أبيض دقيق

رباب هلال* ـ سورية

أرفعُ سماعة الهاتف. أضغطُ بأصابعي أزرارَ قلبك البعيد. يلفُّ الرنين التوجّس ويخفي أنفاسي.

ـ آلو!

هو صوتك أخيراً، فينفلش صوتي بالشّوق، ويزهر صوت الحكايا: "اظهر وبان عليك الأمان".

تُرفع السماعة حيث أنتَ. يرتفع صوتها حرّاً طليقاً:

ـ آلو... آلو!.... آلو؟

رصاصات ثلاث تدكّ القلب، وأغور في اللاّ أمان. يلوك خطوي التائه طول الرصيف. يصفعني الضّجيج، أبواق السيارات، الدخان، الغبار. تمضغني الأسماء مرة تلو أخرى: باسمة، ميسون، ليلى، منى. أو لربما دعيت باسم أحدهم، فأصير ذكراً! وتتذبح أنوثتي بيدي! يدي

* قاصة معروفة لها العديد من المجموعات القصصية المطبوعة.

ذاتها التي رسمت ذات تكوين مختلفٍ، خيطاً دقيقاً أبيض!.

تشقّ أمي ذاكرتَها الرطبة، يرشني الرذاذُ، يلفّني الغمامُ، يعيد تشكيلي دائماً؛ أنثى تعشق الليل والمطر. وأنهمر في تفاصيل السّرد، تهيم أذناي وكأنما أسمعها تحكي:

ـ "كانت العتمة. وكان المطر. العالم سماء وماء ينصت لوقع خطوك القادم، هائماً فوق الماء.

وقف أبوك في الباب لاختراق المطر والديجور. كان لوقع خطوك إيقاع يمزقني. يتشلع صوتي على ظهر أبيك يدفعه للأمام، والبرق والرعد يفجران عتبة البيت، وينأى الأمام والمسافة بينه وبين الدّاية.

كان ظهورك يخلخل عظامي، يتكسّر ظهري ويتشظّى، تتمزق أحشائي، والمطر كان يزمجر عاصفاً بالألم داخلي، ويؤرجحني ما بين نفَسٍ يدنو وآخر ينأى.

ويشقُّ أبوك المطرَ والليلَ، وتشقّينني. كنت وحدي، وجئت دون جوقة. ما فعلته الدّاية أنها قطعتك عنّي وربطت سرّتك، واستسلمت لأرجوحة الحياة والموت".

بين هذيان أذنيّ وذاكرة أمي الرطبة، أمدّ يدي لسرّتي، ولا أزال أخفي سرّي، أكتمه حتى عنها! كيف لي أن أقول لها: قُطعتُ عنك، لكن سرّتي لم تُربط! فالدّاية كانت مبلّلة بالمطر والنّعاس، وبولادات كثيرة حقنت أصابعها بالروتين... الروتين! أجفل لصوت شاحنة ضخمة تعبرني، يمخر في عباب دخانها. كانت شاحنة قمامة. في عزّ الظهيرة، ترسل البلديات شاحناتها للملمة القمامة ولملمة نقاء جلودنا! أفٍّ... من البلديات والروتين!

* * *

وأنتظرك دائماً. وكي لا يصير انتظاري روتيناً، أعبث به ثم ألوّنه، فانحدر في الشوارع، بين البيوتات. أبدو نافرة على صدر المدينة.

أتسلّى برؤية المحلاّت التجارية والمكاتب العقارية المتكاثرة مثل سفاد القطط! و أتسلّى بعدِّ السيارات، وبين كل عابرة وأخرى، أقول: سيأتي... لن يأتي... سيأتي.. لن يأتي... وأخلّي الرّجاء معلقاً على آخر سيارة تعبر قبل سطوع الشارة الحمراء، وأجهد في أن أنهي بـ: سيأتي!

فأمرّ على البقاليات وأشتري مستلزمات الطعام. كنا نحب التفاح. كما أحب أن ألمع التفاحات، أدخل إصبعي عند العنق لألمس أنها مربوطة وأشعر بالأمان. وإلاّ فكيف تعرف الدودة مكمنها الدائم وتوغل في أشهى التفاحات حجماً ولوناً ورائحة!

وبدوْرك أيضاً، كنت تدخل إصبعك في سرتك. عميقاً كانت تبحث عن حدٍّ أو انتهاء،

عبثاً! تبتسم لغرابتها، دون أن تعلّق أو تسأل. وبدوْري أكتم السِّر بالمزاح، ثم نضحك أكثر، نتعبّأ بالصّخب والحب، ونكتظُّ بالأحلام، فتتابع أنوثتي رسم الخيط الدقيق الأبيض.

* * *

مرة أخرى تمطر ذاكرة أمي. فيندلح الحب منها عابقاً بتلك الليلة:

ـ "قال أبوك: نسمّيها عشتار. فضحكتُ. ما هذا الاسم؟! وسرعان ما تخيّلتُ الأولاد ساخرين وهازئين وهم يعيّرونك: عشٌّ وتار... عشٌّ وتار..."

ولا تزال أمي تضحك. أبحث في خطوط عينيها عن طرفِ خيط أفلت منذ ضياع بعيد.. كان هناك مجرد شرخٍ!

وكان باستطاعتي التخمين، أنه لو لا وهنُها تلك الليلة لسخر أبي منها كعادته، وقد ظلّ بخيلاً عليها بالشرح كعادته أيضاً! أبي الذي لا يزال يزداد عشقاً لعشتار، كلما ازداد ندماً على زواجه من أمي!

وكأنما أراه، وقد راح من جديد، يقلِّب الأسماء والذاكرة والتاريخ، يرنو إليَّ كتلة لحمية.

(بنت، كما أكدت الدّاية، وبعد أسبوع ربما كما حدثني مرة، أعلن اسمي الذي لم اسمعه آنذاك، فقد كنت لا أزال مغلّفة بروتين الدّاية!

* * *

ما بين الحب والسخرية خيط دقيق كنت تمرره بشعري وتعبث به، همست لي:

ـ كان على أبيك أن يسمّيك ماجدولين الهائمة بين ظلال الزيزفون، أو جولييت مثلاً، لا.. لا.. إيمّا بوفاري، آنّا كارنينا، إلى أخر الأسماء التي تغلف رومانسيتك التافهة. وتؤكد ضاحكاً: والآفلة!

كدت أسألك: أحقاً هي آفلة؟ لكنني خبّأت السؤال. كم أحتاج واقعيتك!

وأحبك وتحبني... ندحرج ثرثرتنا في شوارع المدينة، وفي مساءاتها التي تخنقها أعمدة الكهرباء. أتشهى قمراً أشفق عليه معلقاً في السماء، مكتوماً نوره، خلف فضية أشبه بإطار معدني صغير!

لو تنقطع الكهرباء، الأسلاك، الهواتف، لو تنقطع أحلامُ أصابعي بفتح أزرار أمان صدرك، لو أرفع طاقية التخفي، (فأظهر وأبان)، ويزهر اسمي على شفتيك، أو ينعقد زرّ وردة في قلبك، وينعقد شوقي لمرة واحدة بالأمان!

لماذا تبدو كل الأشياء مفككة، غير مربوطة مثل سرّتي؟!

تتفكك ذاكرتي وأسئلتي، بينما تعبث أصابعي بسرّتي التي نسيها نعاس الدّاية وروتين أصابعها! لماذا لم تنس الدّاية أن تسكب الطّشت المليء بمزيج جسدينا الأخير، أمي وأنا، ويروح مع المطر!

كدت أشرح لأمي سبب عشقي الحقيقي للمطر. لكنني خشيت أن يكون لذلك طعم مرٌّ أضيفه إلى مراراتها التي كانت تصبها دعاء وصلوات فوق رأسي، تسكبها مع الماء الممزوج بتعاويذ المغربي، الذي كان يمر بضيعتنا بين هلّة وأخرى، كاشفاً الأسرار، ضارباً بالأقدار السّود، بأوراقه المثلثية المربوطة على السر العظيم، وعلى زوج تتمناه أمي ليكون لي طفلٌ! أشفق عليها، وأحني رأسي للماء والدعاء والخوف، ويروح رفضي مع الماء ولا يروح، وأنا أسمع صراخ جنيني وهو يتقلّب بين أصابع روتين الدّاية وروتين البلديات!

* * *

كانت عمتي، تترك بيتها الخاوي وزوجها العقيم، وتأتينا كي تلملم طفولتنا بين أصابعها وتخبئها بين القلب والخاصرة، فبطنها كان لابد مشغولاً بحلم أصابع صغيرة ستخرمش لها وجهها وثدييها وتنكش لها شعرها، ذات أذن ورحمة من اللّه، كما كانت تردّد دائماً.

وحين كانت تحمّمني، كانت تزيد من رغوة الصابون بين فخذيّ، ومعها كانت تزداد رغوة دهشتي الطفولية

وتظل تضحك لوحدها، وهي تصبّ الماء، ثم تلفّني بالمنشفة والقبل و(النّعيمان). ولم أكن أفهم أو أنظر بين ساقيّ لأرى! لكن رأسي الصغير كان يحلو له أن يرسم عشاً مليئاً بالعصافير.

ومنذ ذلك الحين، وأنا أعشق العصافير، وهي تغرّد في الأعالي، وتملأ بأعشاشها الأشجار وزوايا السطوح.

كنت أحنو على أعشاشها التي لها وجه عمتي، وأتحمّل الصّفعات والتّهديدات إزاء تطييرها من أقفاصها. وأظل أفتح لها الأبواب خفية.

* * *

ـ آلو.. آلو! صمت.

ويعربد اختفائي في فضاء الروتين. (أخربطه) ثم أعيد ترتيبه. لذلك اشتريت ألبوماً. ورحت

أصنّف الصور:

صورة التخفي الأولى: أنا أطيِّر العصافير من أقفاصها.

الثانية: أراني أخبئ الكتب غير المدرسية تحت الوسادة، ومن ثمّ الكتب المخرّبة والحرام، كما ذكر والدي وجدي الشيخ! صورة أخرى أضعها مقابلها، وأنا أخبئ أول رسالة حب أرسلها لي زميلي في المدرسة، ورغم ذلك نكشتها أمي، طار صوابها، وطارت أصابعها تجرني من روحي.

أقلب صفحة أخرى وأضع صورة لي وأنا أخبئ أناشيد لفظها شعراء مع آخر أنفاسهم وراء أبواب موصدة! في المقابل، أضع صورتي وأنا أخفي بعض المنشورات التي أشاروا إليها إنها محظورة. وأتعجب الآن لماذا! فهي لم تكن أكثر من وطن للحلم! تحتها، أضع الصورة التي أوجعت والديّ حدّ البكاء، ودفعتني للتخفّي زمناً بعد افتضاح أمري!

تفاجئني صورة أخرى، لا أذكر متى وأين وكيف صورتها، بعضها كان لأقفاص مغلقة، وتغريد ذبيح وأعشاش موغلة في الخواء.

الصورة تزداد، أؤجل الأمر لحين آخر، وأخبّئ الألبوم بين جنبات الروح وفي دهليز سرّتي المفتوحة.

* * *

ومرة أخرى، أضغط بكل ثقل الشوق، تترقّم الروح بأزرار صدرك. أردت أن أسكب لك صوت فيروز، لتسكب سخريتك التي أحتاج. لكنّ الصوت ظلّ حبيس فضاء البيت، أدعه يلوّن الخواء: "طلّ وسألني إذ نيسان دق الباب، خبّيت وشّي وطار البيت فيّ وغاب".

أضع السمّاعة، أخبئ وجهي، رأسي، جسدي، ويوغل البيت في عناده ولا يطير. وحدي أتخفّى! لو يحدث أيّ شيء! لو تختفي الهواتف، لو يختفي سمعي، وأنت ترطن بالأسماء كلّها عدا اسمي، أغبطها وهي تصخب على شفتيك تحلّق حولك، وحولها، وحول أطفالك، ملفّعة بالأمان وهي (تظهر وتبان). وأجدني مكتومة! أجل مكتومة!

تمدُّ أصابعي وجعها، تقطع أسلاك الهاتف. أحمل حقيبتي، وأهرع إلى الشوارع. أمرّ على كلّ الذين أعرفهم سليم بائع الفطائر، جميل المكوجي، وعلى عصرونية باسمة، وصيدلية انطونيت، سلمى صاحبة المكتبة، جميعهم يعرفونني ويردّون على تحيتي بأخرى مكلّلة باسمي. وقبل أن يستقبلني الشارع الثاني، أفتح حقيبتي، أمسك بطاقة هويتي، أقرأ اسمي، اسميْ والدي، مكان وتاريخ ولادتي، علاماتي الفارقة، وبصمتي.

تنفلش ابتسامتي بالأمان، فرح عينيّ يعوم تجاه الأمهات غزيرات الأطفال، وعلى زغب رؤوس الأطفال مثل عصافير، أبتسم. تطول ابتسامتي، تجتاز طول الأرصفة، تخترق الصخب والغبار. ولا تزال تطول وترق كرقة الخيط الأبيض الدّقيق المتصاعد من سرّتي المفتوحة إلى الأمداء اللاّ متناهية....

134

قصة

ذاكرة

عدنان كنفاني * ـ فلسطين

من قال إن السفوح ومهابط التلال تتشابه؟

ذات صباح حزين، حملنا صندوق سيارة شاحنة، وكنّا ثماني عائلات... نساءً وأطفالاً وشيوخاً مع المتاع... سقط بعضهم على الطريق، وصمد من بقي إلى وجهة الوصول.!

بدا لنا السفح الأخضر مدروزاً من منطلق النظر إلى آخر المدى بألوانٍ شتى، لم تكن خضراء ولا صفراء، بل حمراء وردية، أضافت عليها الشمس عند الغروب لوناً أشبه بلون قشرة برتقالة لم تنضج بعد، ولم تلبث أن ضربته حتى القمّة، عتمة مطلقة...

على منحدر ذلك السفح، بجانب الطريق الضيّقة المعبّدة بالتراب الصلب، قلبنا صندوق السيارة المكتظ فوق متاع لنا قليل.!

ومضت تخلّف وراءها سحابة قاتمة من الدخان الأسود...

حين غاب الصوت، سقطنا في لحظة صمت مرعبة...

ما العمل؟ أين نمضي؟ وكيف نسير؟ ومن يحمل معنا شقاء شيخ هرم لفظه تاريخه الذي تصوّره عميقاً بما فيه الكفاية؟ وألقاه جسماً ضعيفاً لا يعرف أين... ومتى يبدأ الحزن؟.

---

* قاص فلسطيني يعيش في سورية له العديد من المجموعات القصصية والروايات المطبوعة.

آه أيتها "الغازية"...

من صيّرك على نقطة العبور؟

من أرخى جدائل سفوحك، ورشقها على جباه التائهين؟

جعلها زعتراً وشوكاً وشيحاً وأشياء أخرى خضراء، ليكتشف الصغار، بعد موجات الجوع المنهك أنها تؤكل بنهم لذيذ! وتصير بالتقادم أصنافاً وأشكالاً لأطعمة، تبرع أمي بخلطها وطبخها.. وتصير غاية في الترف...

يكتشف "غسان" كوخاً على قمّة المرتفع الصلب، فنعدو نحوه، نشرق فرحاً، نراقبه بشغف يطوي نهاره الطويل، وينحني...

سقف مهلهل، جدران ملأتها الحشرات، أبواب ونوافذ غادرت مواطنها، وأرضية لم تزل تعاني من ضنك التراب...

هو كوخ رغم ذلك، يتّسع لفراش يحمل الأجساد الثمانية، كان فيه لقاؤنا الأول مع اللجوء المرّ... في تلك الليلة...

آه من تلك الليلة...

عشّشت في دهاليز أذني وشوشات غسّان...

يضحك!

كان يضحك...!

يحملنا بقرف النكتة الممجوجة، يصوّرنا، يشرّحنا... ثم يلقي عذاب أمي بين كفتين...

إما الموت، أو هذه الصورة من الحياة!.

وحين تصير المعادلة بهذا الشكل تنطوي كل الأحزان، وتصبح أنيناً حزيناً مكبوتاً يتمسّك بالقدر ومشيئة الله بحزن مؤمن.. ويرضى...

لمست راحتيه، فأحسست بالحروق مسنّنة تكاد تجرح ماء العين...

لم أجرؤ على السؤال...

رأيته قبل أيام فقط يتطاول بين سيقان الكبار المقاتلين، يقفز بفرح انتظاراً لحدث... نصر...

يلمّ أغلفة الرصاص الفارغة، يدسّها في جيب بنطاله القصير الذي لبسه رغم اعتراض أمه، فالصباح بارد ونسمة الخوف تسري رعشة في صدور الكبار، فكيف بطفل لم يتجاوز الإثنتي عشرة بعد؟

أطل من بين أفخاذ الكبار، استندت على رأسه ماسورة بارودة أحمد السالم، وعلى كتفيه مسدسان لفاروق غندور، وغازي...

وحين أوشك أن يستسلم لرائحة البارود المنعشة، سقطت قذيفة على مقربة منه فارتدّ، وجرى إلى داخل البيت الأمين...

تعثر بظلال شجرة التين الهرمة التي تطاولت وتجاوزت حدود المكان...

ظلّلت أغصانها "تلّ الزفزف" وأطراف الساحة التي حملت على جزء منها ملعب "الرنة"...

في المساء يندرج فراش كبير في القاعة الرحبة يستوعب الأطفال العشرة، يستمعون بانتباه إلى حكاية جديدة...

كل شيء غاب وراء ضباب كثيف...

آه، لو أستطيع أن أبدّده؟ لكنّه تكاثر وتكاثر، وصيّرته السنوات العجاف ضباباً ثقيلاً في وادٍ مترامي الأطراف...

دفن رأسه في زاوية المطبخ... سمع عويلاً وصراخاً وأصواتاً تشبه النباح...

قالوا دخلت اليهود عكا!.

جعل رأسه على صدر أبيه، واستسلم إليه، وأمضيا ما تبقى من الصباح ينشجان معاً...

بعد أربعة أيام، خرجنا من عكا...

وفي كوخ "إبراهيم أبو بيقة" أمضينا أول ليلة على قمّة مرتفع في الغازيّة...

أيقظتنا الشمس في الصباح...

أشرقت قبالتنا تماماً...

أذكر أنها كانت تشرق من الجهة الأخرى في بيتنا المستلقي في حي المنشية على شاطئ بحر يافا...

سألت غسان...

كنت صغيراً في الثامنة من عمري:

- هذه شمسنا؟

أسند ظهره الضئيل إلى جذع شجرة كبيرة...

أجابني بحزن:

- إنها الشمس ذاتها... نحن فقط أدرنا ظهورنا!

وخرجنا ننزل السفح الأخضر من خلف الكوخ... ثم نصعد المرتفع المقابل... آلمنا الجوع، تعلّمنا يوماً بعد يوم كيف نختار ونعرف ونحوّش الزعتر البرّي، والشيح، ونباتات أخرى أضيفت أسماؤها إلى مفردات لغة جديدة يجب "كما قال غسّان" أن نتعلّمها...

إلى جانب نبع ماء صغير جلسنا... ننظر إلى السماء... ثم في وجوهنا... وقال بحسرة:

ـ منذ أيام فقط سألت أستاذي متى يصبح الرجل رجلاً؟ وسكت!

سألته:

ـ ماذا قال لك؟

رأيت لحظتها على ساحة وجهه الملفوحة بأشّعة الشمس، شوارع كثيرة متداخلة متقاطعة، تقود تارة إلى مدرسة روضة الأستاذ وديع سرّي في يافا التي انتسب إليها منذ بلغ عامه الثاني، وتارة إلى مدرسة الفرير التي عايشت مرحلة تعليمه الابتدائي، رأيت شارع اسكندر عوض، مكتب والدي، معمل بلاط أبو شندي في ركن الشارع العريض المنتهي تماماً أمام رمال الشاطئ الذهبية...

رأيت أوراقاً كثيرة تحمل خطوطاً...

رسوماً تتحدث عن العصافير والسماء. وأطفالاً نظيفين لطفاء، يحملون زادهم بسلال صغيرة أنيقة. تودّعهم أمهاتهم بحنان جمّ من شرفات ملئت وروداً وزهوراً، رسوماً لأطفال ينامون باكراً، ويحلمون بزورق من ورق، يبحر على موج ساكن إلى دنيا من خيال مشبع بالكفاية...

رأيت كل ذلك فوق كفّين محترقين، وكومة من أعشاب لها مسمّيات جديدة، وبنطال قصير ملوث بالطين وخضرة ندى النباتات، في جيوبه أغلفة رصاصات فارغة، وجبين حزين غفا أو لم يغف على صفحة وسادة من تراب...

فعرفت الجواب!.

بعد أيام أتت سيارات كبيرة تحمل طعاماً وحليباً مجففاً والكثير من الخبز، بإشراف رجال ونساء بملابس نظيفة بيضاء، ووجوه حمراء، قالوا:

ـ هؤلاء هيئة الأمم!

سجّلوا في دفتر كبير أسماء الناس، ثم قاموا على الفور بحملة تطعيم إجبارية للسكان واللاجئين بلقاح الوقاية من مرض التيفوئيد الذي بدأ ينتشر...

استطاع غسّان الهرب منهم إلى الأحراش الكثيفة القريبة عبر الطرقات الخلفية التي حفظها عن ظهر قلب، بينما أقعد اللقاح كل المتطعّمين به عدّة أيام تحت درجة حرارة مرتفعة

وهذيان متواصل كان غسّان الوحيد الذي قام على العناية بالجميع، ونجا أيضاً من المرض الخطير...

هو الحدث الأهم الذي لون رتابة حياتنا في الغازيّة لأيام قادمة معدودة، ثم عادت الدوائر من جديدة إلى حركتها السابقة، تأخذنا تارة، ونأخذها..

وبين هذا وذاك بقي السفح الأخضر مساحة دنيانا...

في صباح يوم باكر خرجت وأخوتي الثلاثة، تتناول أيدينا بفعل الخبرة كل صالح ومفيد، نركض بفرح، نتراشق بزهرات شقائق النعمان المفرودة تحت أقدامنا النحيلة...

فجأة برز وكأن الأرض انشقت عنه كلب ضخم، وقف غاضباً متحفزاً أمامي وجهاً لوجه!.

جمد الدم في عروقي، وأدركت أنني هالك لا محالة...

دار رأسي، تلوّن الأفق أمامي بألوان لم أعرفها من قبل، وسقطت أمامي في ذات الوادي الضبابي الذي ما انفك يلاحقني، دفعة واحدة عشرات الأحداث... ابن "الطشلة" الولد القوي الذي كان يتدرب على فنون الملاكمة، يربط كلبه الضخم بسلسلة طويلة في ركن الشارع الموصل إلى بيتنا في المنشية، يقف أمامي، فأبتلع لساني، أجاهد في طلب النجدة من أحد، ولا يسمعني أحد...

لا أسمع صوتي من شدّة الرعب، يضيع صراخي، يختلط مع أصوات الرصاص والقذائف، وصرخات العويل والوجع المرتفعة كل لحظة من المستشفى الوطني الملاصق لدار جدّي في عكا...

بيت خالتي الواسع، ملعب طفولتنا...

شجرة التين الكبيرة التي تسلقت خارج المكان...

رجال يطلقون الرصاص من بواريد ومسدسات عتيقة، يتطاول بين سيقانهم شبح ولد لم يتجاوز عمر الطفولة بعد، يلتقط أغلفة الرصاص الفارغة...

خلعت نعليّ بحذر... قررت أن أطلق ساقي للريح...

صرخ غسّان:

- إياك أن تتحرك... لوّح له بقبضة يدك كأنك تمسك حجراً، وانظر في عينيه مباشرة! وحين فعلت والرعب يملأ قلبي...

ذهلت!.

نكّس الكلب رأسه... ومضى بهدوء شديد...

بعد سبعة وثلاثين يوماً بالتمام، خرج والدي إلى القرى المجاورة، الصالحية، والمية ومية وغيرها للبحث عن مكان أفضل...

عندما رجع كان قد اتخذ القرار بالرحيل إلى مكان آخر.. حملنا في مقطورة زراعية نحن ومتاعنا القليل إلى صيدا، لنأخذ منها القطار المتجه إلى سورية...

كان قطاراً معداً لنقل الحيوانات، عرباته الكثيرة، الواسعة تغصّ بالركّاب أمثالنا، لكننا استطعنا اختراق الكتل اللحمية واحتلال زاوية كافية لعددنا...

علمنا بعد قليل أن القطار يتجّه إلى حلب المكان المختار لتجميع اللاجئين...

وما أن توقف في محطّة حمص حتى نزل والدي وأنزلنا رغم اعتراض المشرفين على الرحلة.

جلسنا في ركن المحطّة ساعات كثيرة قبل أن يعود مع سيّارة، نقلتنا إلى دمشق العاصمة ومنها على الفور إلى قرية "الزبداني"...

علمنا فيما بعد أنه باع في حمص خاتم زواج أمي!.

قصص

محمد أبو معتوق* ـ سورية

نسيان

بعد أن قُتل قيصر روما... بخناجر الأصدقاء والمحبين وعشاق الديمقراطية قام صراع على العرش بين القادة بروتس مضى إلى السراديب، ليكتب قصيدة لتمجيد الأصدقاء النازفين. أوكتافيوس ذهب بعيداً ليشغل نفسه بالمزيد من الفتح والصليل. وأنطونيوس... هرب من رائحة الدم إلى مصر. وعندما التقى بذراعي كليوباترا.. بدأ يعيد اكتشاف روما واكتشاف نفسه التي أذبلتها الحروب. وكان عندما يتأمل أنف كيلوباترا الجميل ونهديها.. يحس بإهرامات من الفتنة تتشكل أمامه.. إهراماتٍ لا مثيل لها في العالمين. بعد أن وصلت الأخبار إلى أوكتافيوس... أعد الجيوش ليهزم كليوباترا التي لم تنتصر على روما في ساحات القتال وإنما على أسرَّة الحب والمحبين في المعركة الأخيرة.

فضلت كليوباترا مواجهة الأفاعي، على مواجهة الأباطرة والفاتحين، العشاق تحدثوا عن كليوباترا وموتها العظيم، المؤرخون تحدثوا عن أوكتافيوس المنتصر.. الذي أمر بإحراق السفن والمكتبات دون أن يصاب بسعال خفيف بعد قرون... نسي العشاق الدخان الذي أطلقه الفاتحون.

* قاص وروائي ومسرحي، فاز بالعديد من الجوائز الأدبية . له العديد من المؤلفات المطبوعة.

وانصرفوا لتمجيد كبرياء كليوباترا وصندوق الأفاعي النبيل.

الفضة الباهرة

إحدى النساء الجميلات. لم تعرف أنها جميلة، لم تكن تشغل بالها بالمرآةِ الفضية. كان الماء يلتمع بالنورحين يلامس بشرتها، وكان ضوء الشمس ينحرف عنها.. حتى لا يتبدد ويضيع. صديقتها حكت لمرآتها التي تجعدت فضتها عن جمال المرأة.. فلم تصدقها المرآة. حدثتها عن بشرتها حين تلتمع بضوء حي، وعن بياض عينيها وهو يبرق بالندى الشفيف. ثم حدثتها عن القسوة التي لم تستطعٍ أن تجعد ملامحها. في إحدى الزيارات... طلبت الصديقة من المرأةِ الجميلةِ، أن تقف قليلاً أمام مرآتها الفضية، لتصدق المرآة كلامها. المرأة الجميلة وقفت أمام المرآة، وما هيٍ إلا هنيهة حتى اختفت المرأة الجميلة عن الأنظار. الصديقة بحثت عن المرأةِ الجميلة طويلاً دون أن تجدها. في إحدى المرات انتبهت إلى مرآتها المعتمة الأطراف والبريق، فأحست أنها تلتمع بضوء آسر، وقد اختفت عن حوافها المعتمة الخدوش والتجاعيد. بعد تحديق وتفكير عرفت الصديقة المصير التي آلت إليه المرأة الجميلة.

عرفت بأن مرآتها الفضية التهمتها... لتجدد بها ما فقدته من فضة وبريق.

رائحة الستائر

عندما دخل المحقق الغرفة، لم يحاول البحث عن أدوات الجريمة، لم يسأل عن اسم الضحية، ولا عن ملامحه، ولا عن موضع الطعنات في جسده. كان يريد أن يعرف رائحة الخوف التي انطلقت إبان وقوع الجريمة. لون الدم الفاتر الذي تدفق لحظة الهجوم، شهقات الحب التي أطلقتها الضحية قبل أن يقتحم أحد الباب. بريق الرغبة.. وأظافر النشوة عندما تشكلت الفتنة والخدوش.

التماعة حدّ السكين وهي تحاول الهجوم.

أمواج الغضب التي أطلقها القاتل، بعد أن استدار بظهره إلى الجحيم.

أحزان المرأة بعد أن غطَّت جسدها بالخوف، ثم هرعت إلى الستارة لتخفي جسدها خلفها وتذوب.

لم تكن معرفة كل هذا ممكنة، إلاَّ إذا تشمم المحقق الرائحة التي تركتها المرأة

خلف الستائر.

خطوط

حين حدق الرجل في الخطوط التي تملأ وجه الطاولة، عرف تاريخ الشجرة... قبل أن تتحول إلى طاولة. حين حدق في الخطوط التي تملأ وجه النادل عرف تاريخ الرجال الثملين. وفي البيت.... عندما أنتبه لخطوط القسوة على وجه، عرف تاريخ كلماته وحدَّها المرير. وفي الطريق... حدق في شفاه الفتيات، فتذكر تاريخ العناق.. وأول قبلة عبرته ولم تحدق فيه. وفي المكتبة... وعندما حدَّق في كتاب ضخم يتحدث عن تاريخ العالم، عرف بأنه ذهب بعيداً حتى أضحى بلا تاريخ. وليس من فتاة في الجوار تحدّق فيه، أو تدفعه إلى المرآة ليحدق في نفسه ويتذكر التفاصيل.... لذلك يحدق في وجه الطاولة. ليتمكن من قراءة الخطوط من جديد.

موسيقى

ابنتي الصغيرة حدثتني بحزن عن الموسيقا. أخبرتني أن خيوط قوس الكمان المقصوصة من ذنب حصان، قد تقطعت...

لذلك لم تتمكن من متابعة التدريب. معلمة الموسيقا غضبت من ابنتي من غير أن تقول شيئاً عن الحصان الذي كان، ولا عن العلامات الموسيقية التي تشبه صوت الصهيل. وحتى لا تظل ابنتي وحيدة، مددت الكمان في حضنها وبدأت تعزف عليه... مثلما يعزف الكبار على عود قديم. وبسبب التدريب الطويل... بعيداً عن ذيل الحصان والقوس الطويل... ذابت بصمات ابنتي...

وأصبح سهلاً على السائل الأحمر الذي يتحرك تحت جلد أصابعها، أن يحدق في الموسيقا... ويمتلئ بالنشوة والبريق. ابنتي الصغيرة... أخبرتني أنها تحب الموسيقا. أما الشيء الذي تحبه أكثر من الموسيقا، فهو أن آخذها إلى حصانٍ جميل... لتلامس ذيله الطويل... وتحدثه عن الموسيقا.

145

قصة

الرأس المقطوع

عبدو محمد* ـ سورية

سحبت رأسي المقطوع من بين الرؤوس المقطوعة المكوّمة كوماً كوماً حول قلعتي العتيدة، قلعة آبائي وأجدادي، قلعة حلب، في البداية استسهلت الأمر وقلت لنفسي "حط رأسك بين الروس وقول يا قطّاع الروس" واستسلمت للغزاة الذين ساقونا قطيعاً من شياه، وبدؤوا بقطع رؤوسنا وتكويمها كوماً، بلغت إحدى عشرة كومة كبيرة.

وهكذا قطع قاطع الرؤوس رأسي، ثم أمسك به من غرّتي، وألقاه بين رؤوس أقرب كومة إليه من دون أن أبالي، ولكني حين رأيت طفلي وقد جمّد الرّعب نظراته، وامرأتي يجرّها الغزاة جرّاً من شعرها، ومن نظراتها الزائغة بين النظرات البلهاء لرأسي المقطوع، ونظرات الغزاة الفائضة رغبة وشهوة، انتفضت وسحبت رأسي من بين الرؤوس المكوّمة، وسللت سيفاً من جنب أول باغٍ التقيته، وهويت به على رأسه، فوقع مصعوقاً من هول المفاجأة،

---

* قاص يكتب للكبار والصغار. له مؤلفات عديدة مطبوعة.

وحين هجمت على من بعده، فرّوا جميعاً مذعورين مهمهمين "الموتى يبعثون!" وصاح صائح من بينهم:

يا للهول، رأس مقطوعٌ يقوم من بين الرؤوس المقطوعة!!

وأكّد غيره:

بل رأس يقوم ويضرب بالسيف فيبتر ويقطع! يا للعجب! يا للعجب!

ونادى آخرون:

هيا لنخبر مولانا "تيمور خان" في الشام.

وركض البغاة إلى الشام، ظاهرهم يقول "يركضون ليخبروا مولاهم بما استجدّ"، وباطنهم يعترف بالفرار خوفاً من الرأس الذي قام وراح يضرب بالسيف.

والرأس الذي قام وراح يضرب بالسيف، لم يكن يجيد الضرب به قبل ذلك، كان سلطان البلاد قد منَعَه من الإمساك به، ناهيك عن الضرب به، وكان منَعَه من النظر حتى إلى بعيد، خوفاً من أن يعرف ما سيجري ومن سيجيء، كان قد حصره –حصرني –ضمن جدران سور مدينتي لأظلّ بقرةً حلوباً، معتمداً الاعتماد كله، على جنده المتبخترين كطواويس في حواري المدينة، أمام نظرات النوافذ المواربة.

ولكن جند سلطاننا المبجّل، هربوا من ملاقاة غزاة السلطان الغازي "تيمور خان" مذعورين كدجاجٍ دهمتها ثعالب، أو كشياهٍ هاجمتها ذئاب، وبسهولة استباح الغزاة المدينة –مدينتنا –، وجمعونا نحن من سمّينا برجالها، وذبحونا ذبح الشياه أمام نظرات السلطان "الناصر صلاح الدين" ونظرات ولده الذي حصّن قلعتنا، الملك "غازي"، واللذين كانا يطلاّن علينا من خلف السحب حزينين، وأمام سمع سلطاننا المبجّل الذي اختبأ لا ندري تحت أيّة أرض.

وهكذا، ولما سبق كله، سحبت رأسي المقطوع وفعلت ما فعلت ولم أكتف، بل لحقت بالغزاة الهاربين إلى زعيمهم في الشام "تيمور خان".

ورأيت زعيمهم، سلطانهم في مجلسه بالشام، رأيته مهيباً يزرع الرّعب في قلوب من حوله، وقلوب البؤساء الجالسين أمامه من أهل الشام، رأيته يطلّ عليهم جميعاً كما لو من السماء السادسة، أو ربما كان يظنّ نفسه أعلى.

ورأيت شيخاً ناحلاً ينهض من بين الخائفين المستسلمين، يقوم، ويخلع عمامته وجبّته، ويسير بثبات إلى النطع، ثم يجلس فوقه ويقول: "يا تيمور، قتلاكم في النار وقتلانا في الجنة، فأنتم ظلمة ومعتدون، ونحن أصحاب أرضٍ ندافع عنها".

وخيّم صمتٌ قاتلٌ مرعبٌ على الحضور جميعاً، صمتٌ خانقٌ أمسك بخناق الجميع، فزاغت نظراتهم إلى ذاك الصغير النحيل الذي تجرأ ونطق بما لا يرضي نصف الإله، أو ثلاثة أرباع الإله المتربّع في صدر المجلس، وراح الجميع ينتظر إشارة من السلطان المعظّم إلى السيّاف، ليدحرج الرأس الصغير الجالس فوق النطع منتظراً ذلك.

وقبل أن ينطق "تيمور خان" بكلمته، هويت بسيفي عليه، هويت عليه بضربةٍ أردتُ بها رأسه، ولكن ضربتي أصابت رجله إصابةً بالغةً، فهبّ مذعوراً وفرّ يعرج إلى عاصمته "سمرقند"، وهو يصيح متألماً "لنكي! لنكي"! وخلفه غزاته ينظرون إلى رجله المدمّاة غير مصدّقين، يشيرون إليها مردّدين "تيمور لنك، تيمور لنك"، أي رجل تيمور، رجل تيمور، وهكذا أصبح "تيمور خان" تيمور لنك، أي تيمور الأعرج.

بعد فرار تيمور لنك، تيمور الأعرج إلى عاصمته خائفاً، عدت إلى قلعتي باحثاً عن جسدي فلم أجده، بحثت عنه كثيراً دون جدوى، وحين سألت طفلي نظر إليّ حزيناً ولم يجب، فعدت إلى امرأتي الحزينة وسألتها، فسالت دموعها على خدّيها سيولاً، ورأيت بيديها معولاً، فصحت خائفاً مستفسراً: أ دفنتني يا امرأة؟

قالت: بل أنا أبحث عن أجزائك بعدما تناوشتك الكلاب، ولست أدري في كم أرضٍ توزّعت؟

وشعرت برغبة في البكاء مع دموع امرأتي ونظرات طفلي، ولكني تذكّرت أن الرؤوس المقطوعة القائمة لا تبكي، فحبست دمعي، وشعرت بندمٍ شديدٍ لأني وضعت رأسي بين الرؤوس، مستسلماً لقاطع الرؤوس، ولأني لم أقتلع عينيه، ولم أقطع رجليه ويديه، كان يمكنني ذلك، وكنت جنّبت نفسي نظرات طفلي اللائمة، ونظرات زوجتي الحزينة، وتفرّق جسدي أشلاء في أكثر من أرض.

أوراق خاصة

أوراق هاني الحاج... خاصة

مجموعة من الآراء.. والمناقشات، والحكايات التي نشرها الأديب هاني الحاج منذ أزمنة بعيدة، وهي تعبر عن وجهة نظره حول الثقافة، والأدب، والفكر، والحياة، والسلوك الإنساني معاً، هذه الآراء صدرت في كتاب عنوانه (أوراق خاصة) وذلك عن دار ذكريات (دمشق)، من مناخ الكتاب نقتطف:

(لقد تحركت كل شعوب الأرض لتمسك بفتيل الحرب، ولا زال عشاق الحروب الذين تمتلئ قلوبهم، بالكره، خصوصاً في إسرائيل، يضغطون في اتجاه إحياء الحرب، فهل يفوز

الشيطان) يقع الكتاب في حوالي 150 صفحة من الحجم المتوسط، أما غلافه فهو للفنان الكبير نعيم إسماعيل.

قصة

ليل المدينة

سُهيل الشّعار* ـ سورية

أبرقت السماء وهدر الرعدُ بقوة وعنف... فاهتزّت الزجاجات الفارغة فوق الطاولات مصدرة صوتاً يشبه الرنين، فاقترب النادل في تلك اللحظة من رجل لا يزال جالساً وراء طاولة منعزلة في إحدى زوايا الحانة...

يبدو أنه نائم، خدّه منبسط فوق وجه الطاولة البارد. وقف النادل إلى جانبه وقال:

"أخي.. ما عندك بيت تروح تنام فيه؟!" رفع الرجل المخمور رأسه بثقل وهدوء، فتح عينيه بصعوبة:

لأ.. ما عندي.

تثاءب.. ثم أحنى رأسه وعاد لينام.. لكن صاحب الحانة اقترب منه أكثر، وأمسك كتف الرجل وهزّه بغضب:

---

* قاص سوري مهموم بتحديث النص القصصي. لـه العديد من المجموعات القصصية المطبوعة.

"شو يعني.. ما بدّك تفرقنا بريحة طيبة؟" لم يرد الرجل المخمور، بل فتح عينيه من جديد، وقف ومشى مستسلماً ليد قوية، صلبة كالحديد أمسكت شعره بقوة... وما هي إلاّ لحظات حتى أصبح في الشارع... وحين لفح الهواء البارد والمطر الممزوج بثلج أبيض ناعم، وجهه، انتعش، ويبدو أنه أدرك الآن تماماً أين هو، فاتسعت عيناه، وهرب النعاس فجأة منهما، حدّق في الظلام كأنه لا يصدّق:

يا لطيف.. يا رب سترك.

كان الليل دامساً وحزيناً، وصوت العاصفة يهدر في كل مكان..

سار الرجل عدة خطوات.. لكنه تعثّر وسقط، نهض محاولاً الاستناد إلى جدار قريب، حدّق مرة أخرى في الظلام، ثم بصق بصقة كبيرة فوق إسفلت الشارع:

تفوو.. و..

كانت ليلة عاصفة من ليالي كانون، الرياح تولول، وتصيح، وتعصف ضاربة بقسوة كل شيء يصادفها أو يعترض طريقها.. أبرقت السماء، وشقّ الرعد الطرف الغربي من فضاء المدينة، فاستطاع الرجل رؤية الدنيا من حوله للحظات قليلة، خاطفة، ثم انطفأ كل شيء فجأة.

رفع الرجل وجهه ونظر إلى الفضاء:

يا مغيث.. يا رب استرنا..

إنها تثلج الآن بوضوح..

هاهي نداف الثلج تعلق وتتراكم فوق ثياب الرجل وحوله..

فجأة.. وفي اللحظة التي حاول الرجل متابعة طريقه اصطدم شيء ما، أسود وناعم بوجهه، ثم سقط أمامه.

انحنى الرجل المخمور وأمسك به.

إنه طير صغير، حملته العاصفة من مكان مجهول...

ـ آه يا صديقي، حتى أنت طردوك

ثم تابع كلامه وهو يقرّب الطير من وجهه:

قل لي.. ماذا فعلت؟

تحرّك الطير محاولاً الرفرفة بجناحيه، فقال الرجل بحنان:

لا تخف يا أخي.. لا تخف.

أدخله بهدوء إلى جيب معطفه، وقال متابعاً حديثه:

ابق هنا.. العاصفة قوية.

ولسبب ما هدأ الطير داخل المعطف، فتابع الرجل خطواته متعثراً وسط الظلام، وهو يدندن أغنية حزينة.. ومرّ في مخيلته شريط حياته الكئيبة، البائسة، وصوره زوجته التي رحلت منذ أسابيع.. فتوقف فجأة كأنّه تذكّر شيئاً ما، جمع بين أسنانه بصقة كبيرة وقذفها في وجه الظلام:

تفوو.. وعلى هالحياة..

يد قاسية كالحديد أمسكت شعره.. وعصا غليظة انهالت عليه فجأة.. وسمع أحدهم يسأل: على من تبصق يا لعين؟!

تسمّر الرجل مكانه وقد أذهله ما حدث.. التفت إلى الخلف، دقّق جيداً في الوجوه العابسة، ثم استدار:

ومن حضرتكم لكي أقول لكم على من بصقت؟!

العصا نفسها نزلت مرة أخرى عليه، وركلة قوية أصابته في بطنه:

نريد الآن وفوراً أن نعرف على من كنت تبصق بصراحة؟!

استشاط الرجل المخمور غضباً.. ورفع يده محاولاً ضرب تلك الوجوه القاسية.. لكن الركلات انهالت عليه، فسقط على الأرض.. وفي غمرة ذاك العراك، مدّ يده وأطلق الطائر المذعور وسمع رفرفاته مبتعداً عنه في الظلام..

تقدّم الرجال، وصاح أحدهم:

ماذا أخرجت من معطفك؟!

ردّ آخر:

لقد رأيته يخرج طيراً من معطفه!

- يا سلام.. هل أنت ساحرٍ؟

قال الرجل المخمور يائساً:

يا زعران.. اتركوني بحالي

أمسكه أحدهم من شعره وجرّه عدة أمتار، فحاول الرجل التملّص والفكاك.. لكنه شعر في تلك الدقائق بنصال عديدة تخترق جسده، فارتجفت السماء وأضاءت الدنيا كلها، واستطاع الرجل أن يلمح وجه أحد أولاده من بين تلك الوجوه، فانهار تماماً، وسَمِع هو يحتضر رفرفة طيور تقترب منه، ووقع خطوات قاسية، ملطخة بالدم، وهي تعدو مبتعدة وسط الظلام...

علي الشلاه بالصربية..
كتاب وقراءات شعرية

عن دار مرديناني الصربية للنشر صدرت الطبعة الصربية لديوان الشاعر العراقي علي الشلاه (غروب بابلي) من ترجمة الدكتور زلادكو أستاذ الأدب الحديث في جامعة بلغراد، وقد صدرت الترجمة مع الأصل العربي بالتزامن مع مشاركة الشاعر الشلاه في مهرجان سمدروفا الشعري السادس والثلاثين للفترة من 24 إلى 28 اكتوبر الحالي، حيث أقيمت عدة قراءات شعرية في ثلاث مدن صربية تضمنها حفل توقيع للديوان الذي صدر قبل ذلك باللغتين الإسبانية والألمانية التي أخذت منها الترجمة الصربية بعد أن لاقت ثناءً كبيراً في الإعلام السويسري والألماني.

يذكر أن عدة شعراء صربيين وأجانب شاركوا في دورة مهرجان سمدروفا لهذا العام منهم الشاعر الألماني الكبير فولكر براون الذي فاز بجائزة المهرجان لهذا العام (المفتاح الذهبي) كما صدرت في السلسلة نفسها مجموعة للشاعر صلاح ستيتية الذي اختار الفرنسية لغة ثانية للكتاب فصدر كتابه بالصربية والفرنسية.

152

قصة

الصُّدَاع

باسم عبدو* ـ سورية

إذا كان ما عكر صفاء الأسرة هو الضجر، فهذه ليست المرّة الأولى التي يتعرّض فيها ربّ الأسرة للصداّع.

زار شكيب في الأعوام الخمسة الماضية، العديد من العيادات الطّبية المختصّة بالرؤوس والنفوس، وكلما ذكر اسم أو عنوان طبيب قادم من أوروبا أو أمريكا، يخطف نفسه، ويدقّ باب عيادته، شاكياً باكياً، راثياً لحاله.

متابع دؤوب لإعلانات الصّحف والتلفاز، علّه يسمع عن دواءٍ شافٍ للصّداع المزمن، وأي

* قاص وروائي له العديد من المؤلفات المطبوعة.

خبر في دائرة البحث، يبعث الأمل عنده، ويخفف من الوسواس الذي نخر رأسه، فينسى وجعه قليلاً ويهزّه الأمل بالشفاء حين يقرأ: (تخرج من البورد الأمريكية، أو عضو في الجمعية الطبية البريطانية).

استغلَّ أحد الأطباء الجشعين، أوضاع شكيب الجسدية والنفسية استغلالاً بشعاً، ليطيل فترة العلاج، دون أن يكشف له اسم المرض، فزاد في تشوشه وإحجامه عن تناول الطعام... هزل جسمه، ولم تُجدِ كلّ المسكّنات الفائدة المرجوة، وكلّ يومٍ يمرُّ يتوتر الرجل وتتلف أعصابه... أصبح أبو فارس رجلاً آخر، يغضب بسرعة، نزقاً جداً، كانت بنيته قوّية.. متوسط الطول... عيناه زرقاوان.. حنطي البَشَرَة؛ يعمل موظفاً من الفئة الأولى في مؤسسة البريد، لكنه لم يُرقَّ لسوء طباعه وثورانه لأبسط الأمور، ولأتفه الأسباب، كثرت الدعايات حوله. منهم من قال إنه مجنون، وآخرون اتّهموه بأنه مزدوج الشّخصية، فنفر الموظفون منه، وابتعد الأصدقاء عنه.

أمضى سنوات عمره في شبه عُزلة، في غرفة متواضعة، تحوي طاولة قديمة وكرسياً من الأيام الغابرة، الأمر الأكثر سوءاً، أنَّ المدير لم يستوعبه، علماً أنّه يعرف تفاصيل حالته المرضية والنفسية.

سارت حياته من سيّئ إلى أسوأ، ممّا زاد خوف زوجه عليه، ولم تنفع المسايرة، والمداورة، أحجم أولاده عن الجلوس معه حول مائدة الطّعام، أو في غرفة الجلوس، فأصبح الرجل يعيش معزولاً، وهذه الحالة ليست دائمة تغيب أحياناً لفترة قصيرة، ثمَّ يعود الهوس أقوى مما كان، وحين يصحو من اختناقات الصّداع، وما يتركه من آثار، يبدأ بالتوّدد إلى زوجه، ويلجأ إليها في ساعات الكآبة والضيّق.

كثيرون زاروه في المشفى والمنزل، قالوا له: (أنت تزيدها حبّتين يا أبا فارس، ويمتدّ دلالك أكثر من الحدود المسموح بها... حرام عليك يا رجل، فأنت لا تستأهل هذه المرأة المثالية التي تقف إلى جانبك ليل نهار، ولا تضجر أو تملّ!).

أمّ فارس امرأة صبورة، لا تتأفف من كثرة الطلبات والأوامر، فهي تحضر له "الأركيلة" حين يطلبها، وتجهزّها، وترافقه إلى الحديقة، عندما يكون في لحظة انفراج نفسيّ، أو في زيارة قصيرة للأقارب... دائماً وأبداً، يحتلّ أبو فارس المرتبة الأولى في الأناقة، فقميصه مكوي بعناية، وحذاؤه مُلمّع، أمَّا هي فكالجندي المجهول، لا تدري يدها اليسرى ما تفعل اليد اليمنى! كانت أمّ فارس تتمنّى أن "يطيّب" خاطرها بكلمة دافئة، حلوة... تنتظر منه جملة شفيفة، ولا يفعل، انقلبت حياة الرّجل رأساً على عقب... مازالت تحنّ بشوق إلى أيّام زمان، علماً أنها لم تصل بعد إلى سن اليأس، وهو أيضاً في بداية العقد الخامس من عمره، وكما قالت زوجه: يكره المواجهات، ويستسلم بسرعة، ومن ألدّ أعدائه هذا الصُّداع اللّعين، الذي حرمه

هناء العيش، وجزّأ حياتها إلى نتف، وترى زوجه أنّ ما به أوهاماً، لا تستحقّ من حقوقيّ أن يتوقف عندها، وتتأسف على رجل لا يصمد، ولا يقدر أن يواجه خنفساء، وقالت بصريح العبارة، إنه أحدث شرخاً وخللاً في الأسرة، حتى أنّ هذا التآلف الذي بنيناه طول مدة زواجنا الطويلة، يتمزّق، وأحياناً لا ألومه، لأنّه سَرْعان ما يندم، بعد جولة مرة من الصّراخ والعراك مع الصّداع، ويتحول بعد المجاهدة إلى حَمَل وديع.

وعندما أحضرتُ له "غياره الداخلي" ومنشفة الحمّام، قال لي: ادخلي يا "روضة" أنت أمّ فارس، رفيقة الدّرب الطويلة، فانشرحت أساريري، وتأمّلتُ خيراً، لكنه ناولني الليفة، وكطفل أغمض عينيه، فغسلتُ رأسه، وفركتُ جسده النّاحل، ودعكته بمرارة، لعلّني أثير رغباته الكامنة، لكني كمن يلمس حجراً.

حاولتُ إثارته من خلال قراءتي للماضي، فلم يكترث، تناسى مرحلة كاملة من أجمل أيّام حياتنا الزوجية لم أقدر على انتزاع ابتسامته أو كلمة ناعمة، حلوة. كان جسداً ميتاً، وضع يديه على فخذيه، وضغطهما، فهمست في أذنه كلاماً... ودلقتُ عليه طاسة الماء.

تيقن أبو فارس أنّ أضراره أصبحت أكثر من منافعه، فأحنى رأسه، وبكى. استسلم الرّجل، زمّ شفتيه، وبَحلق.. نظر إليّ نظرة غير متسامحة، شعرتُ أنني امرأة غريبة تحاول اغتصابه.

بكتْ أمّ فارس بكاءً مراً، وهي تحدّثني عن زوجها، لأنّني الصديقة الودود لها، وكاتمة أسرارها، قالت: أصبحتُ بالنسبة إليه لا شيء، فاعتمدتُ على ذاكرتي، حفرت في طبقاتها وطلبت منها أن تعيدني إلى أيام زمان، قبل خمسة عشر عاماً، عندما تحققت أحلامنا، وأمضينا أسبوعين من العسل في أحد المصايف قرب العاصمة.

كانت الذاكرة تُصغي... فتحتْ لي قلبها، وكشفتْ "ألبوم" تلك الأيام، كأنّي الآن، وأنا أدقق في هذه الصّور، ولدت من جديد... عادت التفاصيل تتسرّب، تتقافز في روحي، وتجري في شراييني، حيّة، نظيفة، ساخنة، وتنهض الأحلام العتيقة، منهكة، لا تقوى على السيّر، وسرعان ما تصاب بالشلل عندما تعرف ماذا حلّ بها!.

اختارت أمّ فارس زاوية في الشرفة المواجهة للحديقة، أحضرت معها فنجان القهوة، وسيجارة من النوع الخفيف.. كانت الشمس تميل منحدرة، والسّماء تنحني معها، شعرتْ أنّ الغروب جميل، والأشجار والأزهار والورود، ترفع أعناقها، وتشرئبُّ مبتسمة، لتحجب عنها الأشياء التي تُعكّر صفاءها.

أحضرتْ مرآة صغيرة، وملقط شعر، وبدأت تتسلّى بنتف حاجبيها، تمتّعت بصورتها، كأنها أول مرّة تقرأ في بياض بشرتها ألواناً لم تعهدها من قبل... مسّدت أصابعها المتناسقة،

كتناسق جسدها الذي لا يزال يحافظ على أناقته، ولم يترهّل بعد، ومن المبكر أن ينهار.

دخلت أمّ فارس إلى الحمّام، وكان باب غرفة النوم موارباً، استرقَ أبو فارس النّظر، وأصاخ السّمع، هبّت في روحه عاصفة الشّباب، عبثت الريّاح في رأسه، فنزع عنه العصبة البيضاء، التي اعتاد أن يربط رأسه بها، حينما يداهمه الوجع، استعدّ كليث يبحث عن صيد ثمين، وبدورها تركت زوجه باب الحمّام موارباً أيضاً، وبدأت تخلع ثيابها، قطعة وراء قطعة، كأنها عارضة أزياء، وكلّما رمت قطعة في كيس معلق على الواجهة الدّاخلية لباب الحمّام، يمدّ أبو فارس رأسه، يتلصص على جسد امرأة يعرف تضاريسه جيداً.

أصيبت المرأة بشعور غريب، كأن روحاً مناهضة للوهن، ولعجائب الخمول والإكراه المفاجئة تتحرّك في فضاء لا يليق بزوجين لا يزالان يمتلكان القدرة على حمل أعباء الدّنيا، فكيف لا يرضخان لرغبة مشتركة، تريح جسديهما ونفسيهما!.

لم يبقَ إلا ما يستر أكثر المناطق فتنة، فتمهّلت في نزعهما، لعلّ ذلك يكون الأغراء الأخير، فيندفع كعادته، ويطفئ جمرة قلبها، فتعطره بالعنبر.

كانت تنتظر مفاجأة ما، يحملها ساحر، يهبط بمظلة من حرير، أو يخرج من العالم السّفلي، فجلست على حافة "البانيو"، في زاوية تسمح لها برؤيته، ولا تسمح له إلاّ برؤية ظلّها!

أعادت قراءة بعض الأشعار، وبعض الصّلوات، فاستجاب إله الخصب، وحضر ليباركها، فأبعد عنها كل الأفكار المرعبة، والأعشاب المؤذية، ودار حولها، ثم أغلق الباب، وامتلأ فضاء الحمّام بالبخار المعطرّ، وانحدرت قطرات الماء دروباً، وخطوطاً فوق الجدران السّماوية الجميلة، وتغطت المرأة بغيوم من البخور المقطّر!.

فتح تموز كوة الحمّام المطلقة على الشّرق... ركع أمام الشّمس، فباركته، ورش بخوراً، ومسكاً، فنهضت أمّ فارس، ترتدي حُلّة بيضاء، تذكرت ليلة زفافها، تلفتت، بحثت عنه، وجدت نفسها في الشرفة وحيدة، فملأت عينيها برؤية القمر، وكان كلّ ما تتذكره يتحرّك على سطحه.

وساد ظلام غطّى الأشجار، وتسلّق الأبنية والأشياء، فحملت فنجان القهوة، ورشفت ما تبقى منه، رأت كل شيء في مكانه... الأولاد في غرفتهم يتابعون واجباتهم المدرسيّة، وزوجها يخلد إلى النّوم، فأيقظته، وقدمت له عصير التفاح، وحبة دواء مُسكّن، وعادت إلى غرفة الجلوس تتابع الحلقة الأخيرة من مسلسل (صداع الرؤوس وخراب النّفوس)..!

انكسارات الواقع وتداعيات الحاضر

أحمد الحسين

دراسات

بعد (أدب الكدية في العصر العباسي) و(أشعار الشحاذين في العصر العباسي) و(مقالات في أدب الحمقى والمتحامقين) (تساؤلات بلا ضفاف).. صدر للأديب والباحث أحمد الحسين دراسة جديدة ضمن منشورات اتحاد الكتاب عنوانها (انكسارات الواقع وتداعيات الحاضر) توزعت على أربعة محاور هي:

حرب زائفة وأوهام مكشوفة، وفضاءات الهيمنة كوكبة العالم، وعد بلفور جديد، هل يرتقي العرب إلى مستوى التحديات. يغربل الباحث أحمد الحسين الأفكار والتوجهات الاستعمارية التي تستهدف المنطقة العربية، ويقف عند الاستراتيجيات الاستحواذية فيحلل خطابها ويبين مراميها. (الكتاب في 130 صفحة من الحجم الكبير)

157

قصة

باب السيد مفتوح دائماً

بديع صقور* ـ سورية

كلما سمع أبو زهر وأم زهر بعودة أحد من العاصمة إلى أم القصب قاما بزيارته بحجة الاطمئنان عنه وتهنئته بسلامة الرجوع... غير أن الحقيقة بالدرجة الأولى هي السؤال عن زهر ومعرفة آخر الأخبار عنه... وما إن يجلسا حتى يبادرا العائد بالسؤال عن زهر... أغلب العائدين من العاصمة أكدوا لأم زهر وأبي زهر أنَّ ولدهما أضحى مسؤولاً كبيراً في العاصمة.

ويسألانهم: هل شاهدتموه؟

ويردون بالنفي" لم نشاهده ولا نعرف عنه سوى أنه مسؤول كبير".

ويعودا منكسرين لا يعرفان شيئاً سوى أن ابنهما مسؤول كبير في العاصمة... وبتنهيدة وحسرة تردد أم زهر:

---

* قاص وشاعر. رئيس تحرير مجلة (بناة الأجيال) له العديد من المؤلفات المطبوعة.

ـ أصلحك الله يا زهر ألم تشتق إلينا... إيه "ولك" ابني لعن الله قليل الأصل.

وتلتفت إلى أبي زهر:

ـ المسؤول "شغلتو كبيرة يا بو زهر..." يمكن ما عندو وقت... الله يساعدك ويوفقك يا زهر... والغائب عذرو معو يا بو زهر... "ويهز رأسه أبو زهر:

ـ هل المسؤولية تنسي الإنسان أهله؟! لا أحد ينسى إلا قليل الأصل.

ـ "شو قولك يا بو زهر... زهر طيب وما بينسى".

ـ إيه... لو كان طيباً.

ـ ما قصدك؟!

ـ الطيبون لا ينسون يا أم زهر.

ـ اشتقت إليه... نار الشوق تشتعل في قلبي ولن تطفئها إلا رؤيته...

"الله يوفقو كيف ما دار وجهو... الله يسامحو... ولك بو زهر خلينا نشوف شي واحد مسافر عالعاصمة ونروح معو ونزورو... قديش بدو يفرح فينا...".

ـ زوريه وحدك.

ـ أما اشتقت إليه؟

ـ لم أشتق إليه.

ـ كم قلبك قاس.

ـ وكم هو قليل الأصل.

ـ عيب "يا بو زهر"... ولدنا مسؤول وتقول عنه قليل الأصل.

ـ الذي يبعد عن العين يسلوه القلب.

* * *

آخر العائدين من العاصمة إلى أم القصب سليمان الزرود الذي يؤدي الخدمة الإلزامية هناك والقادم في إجازة قصيرة. زارته أم زهر خفية عن أبي زهر الذي قرر منذ سنة ويزيد أنه لن يزور أحداً قادماً من العاصمة بصدد السؤال عن زهر، وقال: من يبتعد عنك متراً ابتعد عنه عشرات الأمتار والذي يغيب عن العين يسلوه القلب.

وبعد السؤال والاطمئنان عن سليمان الزرود رجته أن يأخذها معه إلى بيت ابنها زهر في العاصمة بعد أن عرفت أن سليمان يعرف بيت ابنها ، وأنَّ خدمته قريبة من بيته:

ـ ولك خالتي "ما عم تزورو" لزهر؟

ـ "وين بدي زورو" يا خالتي؟

ـ في البيت... في الشغل.

ويضحك سليمان الزرود:

ـ صعب يا خالتي صعب...

ـ "شو الصعب يا ابني لطالما بيته قريب من شغلك؟!"

ـ السيد زهر لا يزوره غير المسؤول مثله... لا يسمحون لأحد بزيارته... "شو مفكري ولك خالتي" زيارته سهلة مثل زيارة المختار...

ـ "ولك" ابني زهر أكبر من المختار؟

ـ أكبر "منو بكثير"... خالتي بعد يومين أنا مسافر... إذا كان "بدك تسافري حضري حالك" يومان وأمر عليك صباحاً.

ـ الله يوفقك يا بني هذا المعروف لن أنساه لك طيلة عمري.

وتذهب أم زهر فرحة... تصل إلى البيت، وتخبر أبا زهر بأنها ستسافر مع ابن الزرود لزيارة زهر... أبو زهر لا يكترث للخبر ويقول:

ـ "بدك تزوريه... زوريه.. أنا لا بدي زورو ولا زور غيرو... الله يبارك لك بهذه الزيارة...".

وتبدأ أم زهير بإعداد العدة للسفر... تحضر العجين... تضرم نار التنور... تصنع الفطائر... وأقراص الكعك... تستعير من جاراتها بيضات دجاجاتهن... تعبئ سلة من البيض معمورة بالتبن كي لا تنكسر... تكاد تطير من الفرح لأنه ستلقى زهراً وأولاده... ربما لن تعرفهم لأنهم كبروا... لم تشاهدهم منذ سنوات طويلة... إنها بشوق لهم ولزهر وأولاده وتتذكر زوجته: "لا يهمني رؤيتها... لقد أبعدت زهر عني... إنها ابنة كلب... لعن الله الساعة التي تعرفنا عليها فيها...".

* * *

ليلة ما قبل السفر لم تنم أم زهر من شدة الفرح لأنها ستلتقي بزهر وأولاده غداً... تخيلت أم زهر... وجه زهر... والأولاد والعاصمة... وكيف هي العاصمة؟.

وعند الصباح وقبل طلوع الشمس كان سليمان الزرود يدق باب بيت أم زهر:

ـ خالتي جاهزين؟

ـ جاهزين يا عين خالتك.

تخرج محملة بصرتين وسلة علقتها في ذراعها... يأخذ سليمان منها سلة البيض... تحتضن الصرّتين وهي تتطلع صوب المصطبة التي كان أبو زهر جالساً عليها ينفث دخان سيجارته العربي:

ـ "بخاطرك بو زهر" ادعُ لنا.

وباقتضاب يردُّ أبو زهر:

ـ مع السلامة.

ويتابعهما أبو زهر بعينين حزينتين إلى أن يختفيا وراء البيوت على ذلك الدرب الترابي الضيق الواصل للطريق... طريق العاصمة.

* * *

الطريق إلى العاصمة طويل... شجر ومدن وجبال... وأرض خالية من البيوت والأشجار والخضرة...

وتميل الشمس للغروب... ويدخل الباص العاصمة... بشر وعمارات وسيارات وأضواء... تختلط الأشياء في عيني أم زهر.. تجفاف في حلقها وخوف في داخلها ، وبصوتٍ متهدج يقول:

ـ خالتي هذه العاصمة؟

ـ هذه العاصمة.

ـ أم القصب أجمل من العاصمة.

ويضحك سليمان الزرود:

ـ يا حسرتي على أم القصب!

ويتوقف الباص... بخوف تسأل أم زهر:

ـ ماذا حدث؟

ـ وصلنا يا خالتي إلى الكراج.

يهبطان من الباص بيده سلة البيض وبيدها صرّتاها... يتقدم سليمان الزرود... تتبعه أم زهر... باعة وأشرطة ومزامير ونداءات:

ـ كعك "تازا"... جرب حظك... تكسي... تكسي... آخر أشرطة العتابا... عشر جرابات بـ100 ليرة... دخان... ساعات... مجلات... جرائد... قرِّب يا طيب... قرِّب.

ـ رأسي يكاد ينفجر يا خالتي.

ـ العاصمة... يا خالتي العاصمة.

ويخرجان من زحمة الكراج.. يتوقفان... يرفع سليمان يده ليوقف تكسي... عشرات السيارات تمر بسرعة... أخيراً تتوقف واحدة منها... يمدُّ السائق رأسه:

ـ إلى أين؟

ـ إلى المزة.

ـ تفضل...

يفتح سليمان الباب:

ـ تفضلي خالتي... تصعد أم زهر... يصعد إلى جانب السائق... عينا أم زهر لا تستقران تدوران بحدقيتهما على الجانبين... السيارات... العمارات... العابرون... ويطول الطريق... أم زهر تتمنى الوصول سريعاً... شوقها يزداد ولهفتها تكبر لملاقاة زهر وأولاده...

وفجأة يصيح سليمان بالسائق:

ـ على اليمين يا سيد...

ـ ممنوع الوقوف هنا...

ـ قف ولا تخف؟

ـ هنا بيت مسؤول.

ـ قلت لك لا تخف معنا والدة المسؤول... ويضحك سليمان... ويضحك السائق...

يتوقف... وفي اللحظة نفسها كان أحدهم يصيح:

ممنوع الوقوف.. امش من هنا... لا تتوقف... يهبط سليمان: معنا أم السيد زهر.. تفضلي خالتي...

وتهبط أم زهر ممسكة بصرّتيها.. الحرس:

ـ عنك خالتي...

تشدهما إليها.

سليمان الزرود:

- خالتي هو سيوصلهما.

- بل أنا...

- "من هون خالتي... من هون".

- تفضلي خالتي...

يسلّم سليمان الزرود السلة لأحد الحراس:

- خالتي أم زهر "بخاطرك"... حمداً لله على سلامتك.

- "وين يا خالتي ما بدك تشوفو لزهر؟".

- سلمي عليه يا خالتي.

وكان قد اختفى وراء باب المصعد الذي أقفله الحرس بعد أن ضغط على زر الصعود... خافت أم زهر كثيراً... شعرت بهبوط في قلبها عندما كان المصعد يتوقف دون أن تدري أين هي، وما يجري لها... بقلق تنظر في وجه الشاب العابس الذي يرافقها، وبصوت خافت بعد أن يفتح باب المصعد يقول لها:

- تفضلي يا خالة.

تجد نفسها أمام باب كبير... يقرع الحارس الجرس... لحظات ويفتح الباب توقعت أم زهر أنَّ وجه زهر هو الذي سيطلُّ وسيندفع إليها معانقاً... طالعها وجه صبية في العشرين... تطلعت في وجه أم زهر.

- ماذا تريدين؟. الله يعطيك يا خالة.

حاولت إغلاق الباب بوجهها غير أن أم زهر كانت أسرع منها فتخطت عتبة الباب... اندفعت متلهفة لرؤية زهر... غير أن ما جعلها تتوقف في منتصف الممر صوت كنتها في الداخل:

- "مين يا صفية؟".

- "ما بعرف يا معلمتي؟ مرا فلاحة".

تتقدم أم زهر في الممر الذي يفضي إلى صالة كبيرة... عدد من النساء يشربن القهوة يُفاجأن بأم زهر وصرّتيها اللتين تحتضنهما بين ذراعيها... يتهامسن... يتضاحكن:

- من هذه؟

تندفع أم زهر لمعانقة كنتها... تتراجع السيدة... تمدُّ يدها...

- أهلاً خالة.

ـ كيفك يا جميلة؟.

ـ صفية خذي الخالة إلى المطبخ...

وتجرها صفية من يدها إلى الداخل... الضحكات تعلو... والصوت يصل واضحاً إلى سمع أم زهر:

ـ هذه فلاحة فقيرة من فلاحات "بيت عمي أبو زهر"... فلاحة بسيطة يعرفها زهر مذ كان صغيراً... كان يحبها... زهر لا يتخلى عن فلاحيه... يحب أهل ضيعته... ربَّما جاءت بحاجة تطلبها من زهر... بابنا مفتوح للفقراء والمحتاجين...

وتردّد نساء الصالة: والله باب السيد زهر مفتوح دائماً.

164

مهرات

لمن أنتمي؟

د. نذير العظمة

لمن أنتمي لمن أنتمي؟
لصخرك يا قاسيون الدم.
لنبضك يا بردى كلما
مررت به افترّ في مبسمي
وددت لو أني مسحت مشيبي
به، وغمست به معصمي
لهرول في الإباء العتيقُ
وقام من الموت ألف كمي؟!
سلام على نبضك المستكن
بقلبي، كما العطر في البرعم
سلام على الهيكل الأبدي
المتاخم للروح في الأعظم
لمن أنتمي لمن أنتمي؟
إذا ما توهج في الصباح
وضرّج وجهيّ بالعندم
وعلمني يا ذرى قاسيون
بأن أرفع الهام للأنجم
فيا ليتني غوطة ههنا
أضم الشهيد به أحتمي
وأطلقه طائراً لا يني
يغرد في رئتي وفمي
أصارت أعز الذرى لي ضريحاً

الصُّداع

فيا مارد الجيل لا تندم تعانق تشرين في الموسم!!
إذا ما ازدهت ميسلون الفدى

165

هوامش

إيزابيل اللّيندي
أمرأة من بُناة العالم

عبد الستار ناصر*

عندما كتب "ستيفان زفايج" كتابه المهم "بناة العالم"
لم تمهله سنوات عمره القصير أن يصل الزمن الذي جاءت فيه

إيزابيل الليندي حتى تدخل بين بقية الكبار الذين جاء ذكرهم في موسوعته عالية القيمة، التي بين شخوصها (تولستوي، ديستويفسكي، أدغار آلن بو، أنطون تشيخوف، بلزاك) وغيرهم من عمالقة الرواية والقصة القصيرة، فهذه الكاتبة التشيلية المتميزة حقاً، تستحق أن تأخذ مكانها بين بناة العالم من الرجال، وما يزال ثمة متسع من الوقت حتى يقال فيها ما هو حق لها في ميزان الإبداع العالمي الذي لا يخطئ في حجوم كبار المبدعين وقيمة كل واحد وأهميته ومستوى إنجازه ونوعية العطاء الإنساني الذي أسبغه على شهيق الدنيا وتربتها.

إيزابيل اللّيندي

* قاص وروائي بارز، له العديد من المؤلفات المطبوعة. أحد أهم كتاب النثر الإبداعي في العراق.

لو عاشت إيزابيل الليندي في أي بلد تحكمه التقاليد القسرية والشرائع الضيقة لما ظهرت إلى الوجود أبداً، ذلك أنها تقول ما لا

يقال (رقابياً) وتحكي ما لا يحكى (عربياً) وتقصّ علينا ما لا يقصّ (إسلامياً) ومن هنا جاء تميزها في الكتابة بعد أن اخترقت المألوف الأنثوي السائد بالمفاهيم المتفق عليها عربياً.

أتذكر "ليلى بعلبكي" التي اختفت بعد روايتها "أنا أحيا" كما أعود بذاكرتي إلى غادة السمّان التي تمكنت من اجتياز حاجز الخوف من الرقابة الصارمة التي تفرضها شرطة الأخلاق وأنا أنظر باحترام إلى تجارب "عالية ممدوح" التي أسهمت في كشف المستور عراقياً وعربياً، والأمر نفسه مع المبدعة المصرية سلوى بكر.

لكن الحال مع إيزابيل الليندي أبعد من الاعترافات وأكثر جرأة من دخول المنازل المعتمة وأكثر خصوصية من تسليط الضوء على فراش النوم، ذلك أنها تكتب رواياتها دون أن تفكر لحظة واحدة في الشرطي العالمي الذي يتربص بالممنوعات والذي يطارد المبدعين شرقاً وغرباً لئلا يذهب أيّ واحد منهم إلى صومعة الأديان، أو يكشف الحجاب عن دهاليز الساسة أو يهمس بكلمة ملغّزة عن مخادع الجنس.

وقد قرأت أعمال هذه المبدعة جميعها حتى وصلت إلى كتابها المثير (باولا) (1) وهو مزيج من الرواية والمذكرات، تكتب فيه ما جرى في حياتها وهي قرب سرير ابنتها باولا التي أصابها مرض خطير مضي بها إلى الموت بعد غيبوبة دامت شهوراً، كانت تعترف بكل شيء مهما تعسّر ذكره، كأنها تكتب وصيتها الأخيرة، وقد كتبت إيزابيل تلك الصفحات - وعددها 374 صفحة خلال ساعات لا حصر لها قطعتها في ممرات المستشفى في مدريد عاصمة إسبانيا، وأحياناً في غرفة بأحد الفنادق التي عاشت فيها أكثر من نصف سنة، ثم انتهت من كتابته وهي قرب سرير ابنتها في دارها خريف عام 1992 في مدينة كاليفورنيا بعد عذاب وانتظار، بين شهيق وزفير، بين موت مشكوك فيه وحياة مشكوك فيها انتهت برحيل ابنتها باولا أو كما تقول في آخر صفحة من الرواية:

- وداعاً باولا المرأة، أهلاً يا باولا الروح.

حيث لم يبق من الدمع ما يذرف بعد غيابها، لاسيما أن الحياة نفسها لم تعد تبتسم أبداً.

في هذه الرواية (المذكرات) يظهر جلياً تأثر إيزابيل الليندي بألف ليلة وليلة، وهي لا تخفي ذلك بل تفخر به وتؤكده دائماً، والذي يقرأ (بيت الأرواح) و(ابنة الحظ) و(صورة عتيقة) و(عن الحب والظلال) يدرك الشوط الذي قطعته إيزابيل في بحور تلك الرواية العجائبية التي كانت وما تزال من أجمل ما أعطى العرب من موروث حكائي على مدى مئات السنوات.

* *

لم تلجأ إيزابيل إلى الفواجع وحدها حتى تقول (كم هي حزينة على فراق باولا) بل

أثمرت فواجعها إبداعاً يستحق منا الاحترام هذه السيدة ـ المبدعة ـ الأم ـ الإنسانة التي اقتربت من العالمية بخطى أسرع من أقرانها في تشيلي وأمريكا اللاّتينية، رجالاً ونساء، حتى أنها اليوم تنافس الكثير من أسماء الكبار أمثال (غونتر غراس، جوزيه ساراماغو، شيموس هيني، غاو كيسنجيان، كلود سيمون، وول سوينكا، جوزيف برودسكي، نادين غورديمير، وتوني موريسون) وكلهم كما نعلم حاصلون على جائزة نوبل في سنوات ليست بعيدة عنا.

كل كتاب عظيم ينبت على أرض البشر هو حدث كبير يستحق أن نفرح به ونحتفي بولادته، و(باولا) كما يرى ناشره وكما أرى شخصياً (حدث استثنائي له خصوصيته) كما أنه أكثر حميمية والتصاقاً بوجدان القارئ من بقية أعمالها، لأنها هي بطلة الرواية وما تحكي عنه هو ما جرى لها ولعائلتها وتأريخها وعشاقها أيضاً، وقبل ذلك كله ما جرى لوطنها من انقلابات عسكرية وسفك دماء وموت بالجملة.

عن روايتها الأولى (بيت الأرواح) تقول إيزابيل "إن هذا الكتاب أنقذ حياتي، فقد كنت أفحص أعماق نفسي وأرحل معها إلى أشد كهوف الوعي عتمة، مع تأمل بطيء لكل شيء أراه، وكنت أكتشف في أثناء الكتابة طريقتي إلى الحقيقة" وقبل أن تبدأ به كان كل شيء جاهزاً بين يديها، بما في ذلك العنوان والجملة الأولى.

ـ أنا أعرف المبدع من أول جملة يكتبها.

والذي نعرفه عن إيزابيل هو أنها عملت في التلفزيون وكانت ـ ... م
بترجمة روايات رومانسـ ... ة
إلى الإسبانية، وكانـ ... ـك
القصص التي تكون فـ ... ة
وعذراء وتفكر في فار ... ـن
الرجل في تلك الروايات ... ة
والفروسية، ولابد في ... ن
يتزوجا، وما كانت إيز ... ب

أمادو

القصص، لكنها على مـ ... ن
كتاباتها منحى آخر لا يشبه ما جاء في تلك الروايات المحشوة بالشفاه الممتلئة والعيون الناعسة والنهود الناعمة، ومن هنا جاءت روايتها الأولى (بيت الأرواح) قفزة عالية اقتربت بها نحو عالم الكبار، سرعان ما تحولت إلى شريط سينمائي من أفضل ما رأينا.

ولم تقف إيزابيل عند هذا الحد الاستثنائي من النجاح، بل تخطّت نفسها وأبناء جيلها لتكتب (عن الحب والظلال) ثم وصلت ذروة إبداعها في ثنائية (ابنة الحظ) و(صورة عتيقة) التي حفرت بهما اسمها عميقاً في دنيا الرواية، لكن مأساتها بموت (باولا) الذي خفف في حينها من جموح عطائها فترة ليست قصيرة، إذ بها تظهر بثبات كتابها الذي أعطته اسم ابنتها نفسه، لتؤكد أن الفواجع يمكنها أن تحلّق بصحبة الإبداع مهما كان مستوى الألم.

* *

هي الآن، وقد تجاوزت الستين من العمر (مواليد 1942) متوهجة في إبداعها، راضية تمام الرضا عن كل ما يجري وما جرى في حياتها مهما كان حجم الخسائر التي

عاشتها، تقول على الصفحة 131:

- أتقدم كل خطوة والسيف في يدي دون لحظة هدنة أو ملل، لقد عشت نجاحات عظيمة وإخفاقات مدوية، عواطف وغراميات، عزلة وعمل، خسارات وخذلان.

وكانت تظنّ أن شبابها سوف يستمر إلى الأبد، وكان العالم يبدو مكاناً رائعاً للعيش، بل هي تعتقد أن الشر محض حدث عابر أو خطأ من أخطاء الطبيعة، حتى حصل الانقلاب العسكري البغيض في تشيلي سنة 1973 في الحادي عشر من أيلول (سبتمبر) لترى نفسها وجهاً لوجه مع فظاظة الوجود وانحسار الخير وفراق الطيبة عن البشر.

وتعترف إيزابيل الليندي بأن (جدّها) صاحب فضل عظيم عليها، فقد وفّر لها - دون علمه بذلك طبعاً - الكثير من حوافز الكتابة، وكانت حياته مادة خصبة لجميع رواياتها، التي كتبتها سابقاً، والتي ستكتبها - بعد موته - لاحقاً، فقد كان جدّها حكواتياً بارعاً يتمتّع بمرح مخادع ويمكنه أن يروي أشدّ القصص فظاعة ورعباً وهو يطلق القهقهات، وقد نقل إليها دون تحفظ كل النوادر والحكايات والدناءات والموبقات التي عاشها على امتداد سنوات حياته الطويلة، بما في ذلك شذوذ العائلة التي ينتمي إليها، لكنه يرفض الكلام عن الدين والمرض أو النقاش بشأن الخالق.

* *

الكتابة كما يقول (أميري كيرتيش) الحائز على جائزة نوبل 2002 هي عملية تأجيل الموت أو قتل الجسد، وهذا ينطبق كثيراً على ما تقوله إيزابيل في الكثير من صفحات كتابها (باولا) الذي وصلت صراحتها وجرأتها فيه أقصى حدودها، فقد قالت كل شيء ولم يبق عليها سوى ورق التوت، وقد تكون رمته أيضاً!

عاشت إيزابيل ثلاث سنوات ما بين دمشق وبيروت وتشبّع خيالها بسحر الشرق العربي، كما ذهبت إلى تركيا وأمضت الكثير من سنوات عمرها ما بين الهند وأسبانيا واليابان، وذلك يعني أنها عاشت حياتها كمبدعة طولاً وعرضاً، ومن هنا ترى في رواياتها الكثير من مراكب الصيد وأحشاء المناجم وسكّان الكهوف وسلاسل الجبال ومواخير المتعة وشواطئ البحار والمحيطات، لقد رأت أجناساً مختلفة من البشر، حمقى وعباقرة، رأت حقراء وقديسين، بسطاء وعشاق مجد، وما جاءت أعمالها الرائعة إلاّ من معاناتها وسعاداتها، من أسفارها وتجاربها المذهلة، ولابد من التذكير بشأن مترجمها المبدع (صالح علماني) الذي دون ترجمته الغنية الأمينة الدقيقة جداً، لما وصلت إلينا أعمالها بهذه الصورة المحترمة التي لا تقل جمالاً عن لغتها الأصل، وأنا على يقين بأنها ستحصل على جائزة نوبل في أقرب عام يأتي بسبب ما كتبته من روايات، أرغمتنا بعد قراءتها على الدهشة في أقصى مستوياتها.

وإذا لم تحصل إيزابيل على نوبل خلال السنوات الثلاث التالية سأقول فوراً: إن أكاديمية السويد على خطأ لا يغتفر، ذلك أن رواية (ابنة الحظ) وحدها تستحق مجداً كهذا، وهي نتيجة لكل ما فات من تجارب

إبداعية لهذه التشيلية التي تضاف إلى بُناة العالم من أسماء محفورة في الذاكرة.

بحساب هامشي مع كبار المبدعين ممن حازوا على نوبل، والذين تجاوز عددهم على تسعين كاتباً بين روائي وشاعر، سنكتشف أن إيزابيل من أكثرهم لمعاناً وتأثيراً في روح الواقعية السحرية التي تتلمذنا عليها عبر ألف ليلة وليلة ومن بعدها - بشوط زمني ليس بالقصير - على يد أستاذنا المذهل غارسيا ماركيز الذي أعاد لهذا النوع من الكتابات أجمل حالات السحر والتميّز العربي السابق، دون أن نغفل أستاذية المعلّم (خورخي لويس بورخس) وكل من حاول العوم في هذا البحر الشاسع العميق من التراث الإنساني العظيم، لا سيما الموروث القصصي الشفاهي الذي يوشك أن يتلاشى بفعل التأثير الرهيب للسينما والفضائيات وحروب الكومبيوتر وصراع الإنسان مع الجوع والطغاة.

لم أقرأ عملاً بهذه الحبكة عن تأريخ (تشيلي) ولا تلك الدقة في رسم الشخوص وهم أكثر من خمسة عشر شخصية أساس وما يزيد على عشرة أبطال مساهمين في المشهد العام منذ البداية حتى النهاية، تحركهم إيزابيل عبر 438 صفحة من الحروف العربية الناعمة وتمشي بهم على بساط الريح القصصي، حيث تأخذهم أمواج الغيوم والسحب الرمادية صوب الشمال ونحو الجنوب، لا أحد يعرف مصائرهم غير إيزابيل الليندي التي أبداً ما أغفلت نسيج أي واحد منهم وما فات عليها سهواً طقس هذا أو عادات ذاك، بل تعرف - بدقة الساحر وخبرة الحرّيف - رائحة كل شخصية من شخوصها وتفهم نوع لباسها وحجم طاقتها على التفكير، حتى إنها - وهي على وفاق حقيقي مع أبطالها - لا تنسى السنوات ولا الشهور التي مرّت على (الزا سوميرز) أو الحكيم الصيني النبيل (تاوتشين) أو بائع الكتب المقدسة (جاكوب تود) مثلاً، وماذا فعلت تلك الأيام والسنوات بعائلتها المصنوعة من مخيلة جامحة، إنها تحيا معهم، أو لنقل كانوا معها فعلاً طوال عشرة أعوام كاملة، هو زمن الرواية التي جرت أحداثها العجائبية منذ عام 1943 حتى نهاية سنة 1853 بكل ما احتوت عليه تلك الحقبة العسيرة - زمنياً وسياسياً وأخلاقياً - من غرائب وحب وموت ورحيل وجرائم وبحث مجنون عن الذهب وبحث غريزي عن الحرية والانعتاق والمساواة والعدالة.

سوف يستغرب القارئ كيف تمكنت إيزابيل من جمع ذاك الشتات العشوائي من الأخبار والحكايات والوثائق والرحلات في جعبة رواية واحدة، دسمة ومحشوة وكبيرة، صار عنوانها ذات لحظة من الزمن (ابنة الحظ) (2).

ربما كان الشعر في هذه الرواية أكثر حضوراً من القص، إذ تأتي حالات الحب والغضب والفراق والشوق مرسومة على جبين أبطالها، لا تدري أي شيطان عجيب جاء بالقرن التاسع عشر ورماه أمامك عارياً من أسراره وستائره، مكشوفاً بعيوبه وشعابه وجغرافيته، بحيث أنك تحيا تلك السنوات في بواخر شراعية تشبه السفينة (بونتي) وقطارات تمشي بالخشب المحروق وشوارع من تراب وحياة لم تمسّها بعد إعلانات الشامبو أو

سجائر المارلبورو.

* *

لن تعثر على أي تداخل مربك ما بين الماضي والحاضر كما هو الحال في روايات ما بعد الحداثة، ولن تجد تشابها بينها وبين معاصريها أمثال غونتراغراس أو ميلان كونديرا، بل تأخذك الكاتبة إلى عنصر (حي) يغمرك حتى رأسك بما يجري أمامك في ميناء (بالباريسو) على المحيط الهادئ حيث تبدأ الحكاية، ثم إلى كاليفورنيا، بل تسحبك إيزابيل إلى سان فرانسسكو لترى نفسك أمام موعظة تقول "إننا جميعاً، جئنا نبحث عن شيء ما، فوجدنا شيئاً آخر" وتلك العبارة المأثورة هي موجز المعنى النهائي لرواية ابنة الحظ آخر بيضة ديك في نهايات القرن العشرين.

وبرغم أن الرواية لا يمكن اختصارها، لكنني سأحكي عن الزا سوميز التي أحبّت خواكين موريتيا وكان أول رجل يدخل إلى حياتها ولم تزل في السادسة عشرة من العمر، لكنه يرحل صوب مكان مجهول، وفي حمّى الحب الأول أو جنون الحب الأول تهرب ألزا بحثاً عن الرجل الذي تحب، وطول زمن الرواية وهي تبحث عنه، عاشت الكثير من الشدائد واخترقت العشرات من المصاعب والمحن والمتاعب، بما في ذلك إجهاض الجنين الذي تركه (خواكين موريتيا) في أحشائها ولم يعبأ بما فعل، وصارت ترى الدنيا وأسرارها خارج ذاك البيت الهادئ الذي ترعرت فيه، فهاهي تجوب البقاع من أرض إلى أرض ومن جنس بشري إلى جنس، تحيا متخفية بملابس صبيّ أبله أكثر من ثلاث سنوات حتى كادت أن تنسى أنوثتها، وحين تشعر أن عمرها يمشي دون جدوى، تسمع الحكيم (تاوتشين) يقول:

- ليس هناك شيء دون طائل وما من أحد يصل في الحياة إلى أي مكان، إننا نمشي وحسب.

صارت الزا سوميرز تكتشف المزيد من الأشياء وأنواع البشر، حتى إنها صارت في ماخور (جو كسّارة العظام) وأمضت الليالي بين بائعات الهوة وسماسرة الأجساد (باعتبارها مجرد صبيّ صغير يخدم في البيوت) وانقطع بها حبل العودة إلى (بالباريسو) نحو حياتها السابقة الدافئة المطمئنة، لكنها ارتبطت روحياً بالحكيم الصيني (تاوتشين) الذي كان وحده طوق تجاتها من الوحشة والخوف والجنون، وفي نهاية الرواية، بعد بحث مجنون عن الحبيب الغائب، يصلها خبر موته، موت خواكين موريتيا، إذا بها تقول في السطر الأخير من الرواية:

- إنني الآن حرّة.

نعم، تحررت من قيد فرضته (هي) على نفسها، وتحررت أيضاً من مراهقتها ومن جملة أخطاء مشت وتسللت إلى صميم حياتها، ليس أولها الظنون وليس آخرها الوهم الذي كان يعانقها في لحظات اليأس.

هذه العبارة (إنني حرّة الآن) تأتي في نهاية سفر طافح بالأوجاع والتجارب والآلام والدموع وذرف الحسرات واحتواء البرد والحر والثلوج والزمهرير من أجل رجل ما كان يدري - حتى مماته - أن ثمة من كان يبحث عنه.

إيزابيل الليندي تكتب عن شخصيات تشعّ منها الروح قبل الجسد ويتألق منها الإنسان حتى إن جاءنا بثياب الوحش، كما هو الحال مع شخصياتها الثانوية أمثال بابلو الشرير الذي يحيا بقلب طفل وعضلات هرقل، أو شخصية خوسيفا المكسيكية التي قتلت أحدهم بغرز سكينها في منتصف قلبه ثم شنقت نفسها بيديها، إلى جانب أثوثينا بلاثيرس، المومس التي تساعد الناس بكثير من الرحمة واللطف والتي أنقذت الزا من الموت عند إجهاضها، وأعتقد أن هذه الرواية (ابنة الحظ) تجاوزت ما سبق من إبداعات الكاتبة برغم أن الذاكرة لا يمكنها نسيان (بيت الأرواح) ولا يمكن بأية حال ترك روايتها الرائعة (عن الحب والظلال) خلف دائرة الإعجاب، والكلام نفسه يقال عن (حكايات إيفالونا).

اعتمدت إيزابيل في (ابنة الحظ) على شخصية خواكين موريتيا الغائب الحاضر على امتداد ثلاثة أرباع الرواية، وهي نفسها الشخصية الأسطورية التي كرّس لها الشاعر بابلونيرودا مسرحيته المعروفة، وهي مسرحيته الشعرية الوحيدة في الوقت نفسه، والتي أعطاها ذاك العنوان الشهير (تألق خواكين موريتيا ومصرعه) ولهذا غاب خواكين عن الرواية وعن القراء بينما بقينا نتابع أخباره من جميع أبطال الرواية.

* *

إيزابيل الليندي أنقذتني ثلاث مرات، يوم حطّمني الحنين إلى وطني أخبرتني أن الوطن هو الذي تخترعه أنت وتسكن فيه وليس بالضرورة أن يكون المكان الذي ولدت فيه، ويوم قررتُ التخلص من حياتي وشطب ما تبقى منها، ضحكت مني وقالت: مهما طال عمرك فهو لا يعني أي شيء موازاة مليارات السنين التي عاشتها البشرية، وما عليك غير أن ترى بعض غرائب الحياة وعجائبها فهي تستحق المجازفة والعوم في بحرها العميق الرهيب.

وفي المرة الثالثة ـ وكنت يومها أمشي صوب حالة من اليأس واللاّجدوى والإحباط ـ أعطتني كتابها (باولا) الذي حكت فيه أسرارها جميعها وهي كما أخبرتكم تجلس قرب سرير ابنتها التي ستموت في نهاية السطور، مما أرغمني على رؤية الأشياء بأسلوب الميّت الحي، أن تكون (مع) الحياة حتى في لحظة إحساسك إنها (ربما) تخلّت عنك، ذلك أن الحياة كما البركان أو الزلزال، يمكنها فجأة أن تتغيّر، في ساعة نحس أو في برهة يأس من زمن الأرض، وتنقلب من حال معوج إلى حال أكثر اعوجاجاً، أو العكس، وترى نفسك في أعلى الصورة بعد أن كنت أسفلها أو العكس أيضاً.

علّمتني إيزابيل بأنني لست الوحيد الذي عاش بين القتل والدخان والحروب والمعتقلات والتشويه وغسل الدماغ، وأن بغداد التي احترقت عشرات المرات لا تختلف عن تشيلي وأنهما معاً ينتميان إلى (فرانزكافكا) في كوابيسه ومسوخه وقشعريرة جلده، دعونا نسمع صرختها على الصفحة 95 من كتابها اللاّذع (بلدي المخترع) (3) وهي تقول:

ـ علينا أن نثبت لهم في كل مرة أننا (أحياء) حين نجتاز حدود البلاد، وأن يكون

ذلك بالوثائق وليس برؤية وجوهنا ونحن أمامهم، كان اجتياز جدار برلين القديم اسهل بكثير، لقد كان كافكا من سانتياغو، كان تشيلياً!

هناك رباط خفي مقدس يجمع العالم الثالث مهما كانت المسافات، وإذا ما كتبنا مذكراتنا أو حكينا للناس ذكرياتنا على شاطئ دجلة بصحبة الطناطل والسعلوات أو كتبوها هناك على صفحة البحر بين (المينوتورات) وبراغيث الماء، لما كان من الفروق بيننا غير أسماء وصفات ومزايا هي نفسها هناك تماماً ولا خلاف أو اختلاف إلاّ بنوع الحروف التي سنكتبها.

* *

ترى من أفلت العنان لهذا الحصان الجامح الذي أسمه الحياة؟ أية قوة نحن بحاجة إليها حتى نتمكن من البقاء في هذا العالم الطاعن بالحرائق والأوجاع؟ ليل وثلج ورمال، تلك أشياء تصنع وطني النحيل وتعطيه شكله (كما يقول بابلونيرودا) كما أن للتماثيل حصتها في الشوارع والميادين ومواخير الضيعة ولها حصتها فوق الرؤوس، تمثال لكل مواطن حتى يتعلّم الإذعان والخوف والسكوت، وزيادة على ذلك يأتي الصيف الحارق والغبار وبكتريا مئات السنوات تحطّ علينا في وقت واحد، هناك في تشيلي كما هو في بغداد، أين كروم العنب وأين أشجار النخيل؟ ماذا حلّ بالتفاح والتمر والمشمش والبرتقال والليمون؟

لم يعد من شيء على طريق الساحل اللاّزوردي غير ثعابين البحر والسرطانات العنكبوتية وقنفذ الماء، بينما اختفى عن المائدة طعم السمك البراق والدجاج الحبشي، حتى الكلاب والفئران والقطط أصابها فقر الدم وصارت تحلم بوجبة عشاء دسمة، ولا شيء غير الجفاف وخطابات الساسة!

مسكينة سانتياغو تشيلي، خمدت نارك منذ أن جاءك الجنرال بينوشيت وانزوى الطحين والحليب وعصير اللوز، ولم يعد من أحد في البيت غير ذاك الببغاء البليد الذي يكرر "عاش الرئيس" حتى مات جوعاً ورموه إلى المزبلة فاحتفلت بموته الكلاب التي طال جوعها

* *

الفضيحة هي التسمية لكل ما صار إلي العالم، فضحية الفقر المدقع موازاة الثراء الفاحش، فضيحة القمع موازاة حلم الديمقراطية الذي لن يتحقق، الجوع موازاة الكروش المحشوة بالسحت الحرام، الطفولة المستباحة موازاة الفرح الغامر بين (هنا) و(هناك).. إلى آخر مسلسل الفضائح الذي يحتاج إلى مجلّدات من الورق حتى نحكي عن جزء يسير من خروقاته ومثالبه وجرائمه الكبرى.

ما حدث من مفارقات موجعة، كان له تأثيره على إيزابيل الليندي، مما جعلها تفكر بالعالم الذي تعيش فيه، وأين هو وطنها؟ هل تراه كاليفورنيا التي أحبتها وأصبحت بالتالي بلدها الواقعي، أم تشيلي وطنها الأم الذي خرجت منه تحت ضغط الديكتاتورية العسكرية المريعة؟

إنها تخترع البلاد التي تأنس إليها، والأرض كلها حجارة، وأول ذكرى لها عن تشيلي هي بيت لم تعرفه، هناك نافورة ماء

وبستان تغطيه الأعشاب الضارة، تيارات هواء وعناكب وقبيلة من النساء العوانس، بيت قديم مسحور كانت تفوح منه رائحة البرتقال والياسمين، ثم روائح الزنزانات والجرذان، تشيلي بلد من خمسة عشر مليون نسمة، لكنه يحيا بعقلية قبلية كريهة (كما تقول هي نفسها عن الوطن الذي غادرته ولم تغدر به).

قلتُ ذات مرة بأنني أخاف إيزابيل الليندي، فقراءة ما تكتبه يجعلني - حقاً - في حالة من النشوة والسحر والدهشة والقشعريرة المزمنة، فهذه الكاتبة المبعدة ليست مجرد واحدة من نساء الأرض، إنها (مجرّة) تسبح في فضاء الجمال الغامض، ذلك الجمال الذي لا يكتشف من أول وهلة، بل يحتاج إلى اللمس بنهايات الأصابع، ويحتاج إلى معرفة الموسيقى، فهي عصيّة على الفهم المستعجل والمديح العابر، وكذلك أعمالها.

إيزابيل الليندي امرأة من تشيلي تمكنت أن تقول ما لا يقال، وبهذا تجاوزت (غابرييلا ميسترال) أول تشيلية فازت بجائزة نوبل عام 1945 ومن المؤكد أنها ابتعدت شوطاً ليس بالقصير عن (سيجريد آندسيت) و(جراتسيا ديليدا) و(نادين غورديمر) وكلهن حصلن على بركات نوبل منذ سنين.

كان كشف المستور جناية يحاسبها قانون الكتابة والتأليف، وإذا كان المؤلف (امرأة) كان العقاب أكبر، وتمر أعوام التمرد، حتى صار كشف المستور (موضة) لكسب الدهشة والمال وإعجاب القراء، والذي يكتب أعماله في أوربا وأمريكا دون كشف لاذع للعيوب والخفايا والأسرار والموبقات لن يجد قارئاً يقتني كتابه سوى الشيوخ والطاعنين في التقاليد من عجائز القرن الماضي، وقد فعلت إيزابيل ما فعله أقرانها من تسويق الإثارة والجنس والممنوعات إلاّ أنها احترمت الخطوط الحمراء ولم تذهب إلى التجارة بمشاعر القراء بل اعتمدت على الحقائق (المثيرة) التي لا تخدش الحياء، ولم تعتمد على (إشارة) المخيّلة وجنوح التشويق من أجل مكاسب اجتماعية سرعان ما يكتشفها القارئ المتمرس.

تشتغل إيزابيل الليندي في كتاباتها على (المشكوك بأمره) وعلى ما هو باطني عسير المنال، ولهذا فهي تمسك بالقارئ من (عنقه) حتى نهاية الكتابة (كما تقول على الصفحة 123) وحتى إن كان القارئ مراوغاً وذكياً، فهي تعرف ما ستفعله بعد الجزء التالي من الرواية، مع أنها ستعترف في صفحة أخرى بأنها ليست بهذا الذكاء وبتلك العبقرية حتى تتمكن من القراء جميعاً

* *

نحن دائماً نفكر في شيء ما، لكننا نجد أنفسنا في آخر المطاف في مكان آخر، ذلك أن العالم في زاوية ونحن في زاوية، والدموع همٌ مشترك في الجزء الثالث من المهملات، دموع وآهات وخسائر، بينما خال إيزابيل الليندي يتحدّى المعقول ويخلع بنطلونه في الشارع ليعطيه للفقراء، هو نفسه الذي قال (لا يوجد شيء أثقل من قديس) والذي ترك في وصيته أن يوارى بالتراب واقفاً!

هذا الخال كان له أثر خفيّ كبير في حياة إيزابيل الليندي التي خرج والدها لشراء

السجائر ولم يعد إلى البيت بعد ذلك مطلقاً، فقد تعلّمت منهما - والدها وخالها - أن المكان، أيّ مكان، ليس مقدساً بالضرورة، وكل شيء نفعله قد يكون نزوة، وكل نزوة نرتكبها قد تكون منزلاً نسكن فيه ونرتاح إليه!

لا أحد يدري شيئاً عن الفردوس الذي هو فيه حتى يغادره (مرغماً) ذات ساعة من الزمن، تماماً كما (كان) يعيش الرومان بين التماثيل والنافورات والطعام الدسم اللذيذ دون أن ينتبهوا لما هم عليه، ولا أحد يعرف النعمة التي هو فيها إلاّ حين يخسرها، وحين تأتي الشيخوخة سوف نأسف على الصبا الذي ضاع منا!

كان جدّها أغوستين قوياً وصلباً كمحارب برغم أنّه وُلدَ بساق أقصر من الأخرى، ومع مرور الزمن أصيب بالتهاب عصبي موجع جداً، لكنه تحمل أوجاعه بما يشبه المعجزة ولم يستشر أيّ طبيب، بل عالج نفسه بجرعات من حبوب الأسبرين، ومن هذا (الجد) تعلّمت إيزابيل مئات القصص والقصائد كما تعلّمت فن التأمل وحب تشيلي حيث قال لها: نحن نعيش في أكثر البلدان إبهاراً دون أن نقدّر ذلك.

أول ما قرأته عن بلادها منذ عشرات السنين، هو تأريخ القتل، عن الذين ماتوا دون أية شكوى، مخوزقين على الرماح، ممزقين إلى أشلاء، مشدودين إلى أربعة أحصنة كل واحد منها يركض باتجاه مختلف، أو محروقين ببطء فوق صفحة من حديد، أين حدث كل هذا؟ هناك عراة في أرض جليدية لا ترحم وما من أحد يشعر بالسعادة غير الفقمة، لكن سانتياغو دون ثلج ولا عراة، فأين جرى كل هذا؟ إنه ينمو في خيال جامح لا يكف عن مطاردة العجائب، ولعل أعجب ما في مخيلتها هو أن خيالها يحكي عن الحقيقة التي تجاوزت الخيال، وهذا ما يجمع تشيلي مع بغداد مرة ثانية.

* *

يقول خبراء الزلازل والهزّات الأرضية إن تشيلي سوف تختفي عاجلاً أو آجلاً مطمورة في حمم بركانية أو مسحوبة إلى قاع البحر بواحدة من الموجات التي ترتفع عادة بهياج رهيب في المحيط الهادي، لكن إيزابيل ترجو على الصفحة 54 ألا يفقد السيّاح حماسهم لزيارة المدينة!

إنها تتمتع بروح الفكاهة في أشد حالات الخوف والنكبات، وقد رأينا ذلك أيضاً في سيرتها الشخصية التي حكتها لنا قرب سرير ابنتها (باولا) ولعل أعذب ما في كتاباتها هو أنها لا تأسف على أيّ شيء، مطمئنة تماماً إلى أن الحياة ليست طويلة بما يكفي لذرف الدموع أو زيارة المقابر.

إيزابيل الليندي تكرر أنها قصيرة القامة وليست جميلة حتى يتحرّش بها أشباه ألفس بريسلي، وبرغم أنها لا تملك أنف "سيرانودي برجراك" فهي تنعت نفسها بالقبح نسبة إلى حوريات سانتياغو، وبرغم هذا كله فقد قصّت علينا الكثير من مغامراتها في محطات أوربا وفي موانئ بلباريسيو وشواطئ البحر الأبيض، ويبدو أنها تشعر بالراحة حين تهجو نفسها، مع أن طولها هو نفسه الطول المعقول للنساء، وقد غازلها العشرات في شوارع تشيلي

الخلفية وطاردها الكثير من الشبان وهم أصغر منها عمراً، لكنها على ما يبدو، تتضرع للّه أن تكون أجمل، والدليل أن رواياتها جميعاً تحمل صورتها الحسناء وهي تبتسم.

مولعٌ أنا إلى ما وراء الدهشة بهذه المبدعة الخطيرة، وحدها التي أحرجتني أمام نفسي، وكادت بفرط إبداعها تمنعني من الكتابة، وسأعترف مرة أخرى بأنني لم أشعر بالإحباط (كمبدع) كما شعرت به أمام إيزابيل الليندي، وإذا كان ثمة من يخاف (فرجينيا وولف) وله الحق في ذلك، فأنا أخاف إيزابيل الليندي.

* *

صحيحٌ أنني شعرتُ بشيء من الإحباط مع رواية (الميّت الحي) للمبدع الكبير هنري توريا ومع (الحب في زمن الكوليرا) لغابرييل غارسيا ماركيز وهو من أساتذة إيزابيل باعترافها شخصياً، وكذلك لازمني شعور الإحباط لزمن ليس بالقصير مع رواية (الأخوة كارامازوف) للروائي العظيم فيدور ديستويفسكي، وأيضاً حلّ بي ذاك الإحباط وأنا أقرأ (صورة دوريا غراي) لمبدعها المتميز أوسكار وايلد، والأمر نفسه يتكرر مع (دينو بوتزاتي) وروايته المذهلة صحراء التتار، لكن الحالة جاءت مختلفة مع إيزابيل الليندي التي (عاصرتني) زمنياً ثم سبقتني بمئات الفراسخ الضوئية ورحت أركض خلفها عساني أحقق بعض الشوط في منافستها، وإذا بي أرى نفسي أشبه ما أكون بالسلحفاة التي تسابق الغزال الشارد!

أنا حقاً أخاف إيزابيل الليندي التي أراها تحدق بي في كل مرة أجلس فيها لكتابة قصصي ورواياتي، أشعر بها تسألني "ماذا تراك ستكتب بعد أن قرأت لي"؟ فأرجوها أن تمشي وتبتعد عني لئلا أكف عن الكتابة، لكنها تبتسم ثم تمضي فعلاً لئلا يزداد حجم إحراجها لي، وعلى رغم ابتعادها أكاد أسمع صوت شهيقها وهو يستخف بما سأكتبه، وهكذا يزداد خوفي من "إيزابيلا" كما أدعوها حين نكون معاً من دون رقيب، أو عندما نتخلص من أبطال رواياتها أو بطلات قصصي.

إيزابيل تتألق في الكتابات التركيبية المزدوجة المعقدة لأبطالها، بل تكاد تمعن في الغرائبيات إلى حد أنك تشعر معها بأنها لا تطيق التعامل مع شخصيات مألوفة، كما أنها تذهب إلى زوايا معتمة وشعاب غامضة في تركيبة (المرأة) بحيث ترى أن النساء في رواياتها يجئن من عالم آخر لا نعرفه، لكنه عالم مزروع فوق الأرض وتعرفه إيزابيل أفضل مما نعرفه، وقد ترغمك على أن تصدق ذلك حتى إذا كنت على يقين مع نفسك بأن النساء يتشابهن في الرغبات والنوازع والصفات.

* *

قراءة هذه الكاتبة تحتاج إلى المشاركة في التأليف، وأعني بذلك أن تنصاع إلى مؤامراتها حين تفرض عليك أجواء لا تعرفها ولم تكشف بعد أسرارها، إذ ينبغي عليك أن تستسلم لهذا الهيجان الطاغي في سلوك أبطالها، وإن لم تفعل ضاع منك (الخيط والعصفور) كما نقول عراقياً حين نخسر كل

شيء، وبالتالي عليك أن تكون في تمام وعيك وأنت تقرأ، لئلا يفلت من بين يديك المعنى أو تضيع من أمامك سطور التشابك والضم واللغز الذي اعتمدته إيزابيل في كافة أعمالها، فهي لا تكتب أيما كلمة أو إشارة من دون سابق تصميم وإصرار على أنها ستعود إليها في مكان آخر من الرواية، تماماً كما في سينما هوليوود حين تشاهد (قطة) لا مكان لها في الشريط، إذا بها تصبح في مشهد آخر لولب حادث بعينه ومركز استقطاب مؤكد يعود بك إلى بداية الفيلم لتسأل نفسك عن مدى ذكاء المخرج أو كاتب السيناريو، وتأكد أن كل كلمة وكل سطر وكل صفحة في أعمال إيزابيل خاضع لرقابتها وسلطة وعيها في أنها لن تنسى أبداً ما كتبته في مكان ما من رواياتها، وهذا سيبدو أكثر وضوحاً في رواية (صورة عتيقة) التي وصلت بها إلى ذروة اجتهادها في المشغل الروائي الصعب.

هذه المرأة ليست مجرد واحدة من نساء الأرض، إنها (مجرة) تسبح في فضاء الإبداع اللامتناهي، وليس من السهل اكتشافها بالعين المجردة أو التلسكوب، فهي عصيّة على الفهم الساذج، وقد أكون عاجزاً عن فك لغزها الذهبي الطافر العنيد، لكنني تمكنت - وهذا أضعف الإيمان - أن أقرأ كل ما كتبته من روايات ومذكرات شخصية، ورأيت في ذلك بعض عزائي في الوصول إلى أسوار قلاعها، مع أنها قلاع حصينة مغلقة أمام القراء مهما كان حجم محبتهم وإعجابهم بها.

هناك إثارة لا تخف على امتداد أعمالها، فهي تأخذك إلى عمق البحر دفعة واحدة، وفي كل مرة تفكر فيها أن تخرج صوب الشاطئ تراها تغريك بالغوص ثانية إلى هناك، وأعتقد جازماً أن الرواية العظيمة هي التي تجرجرك إلى نهايتها كما العبد المقيّد بسلاسل إثارتها، حتى إذا ما وصلت آخر سطر فيها، سترى نفسك أكثر رغبة في عبودية ثانية مع رواية أخرى تمد يديك طواعية لقيودها والغوص من جديد إلى أعماق البحر.

سأقول بهدوء: ربما تمنيت الزواج (رسمياً) بهذه المبدعة المخبولة، حتى أشعر بسلطة الرجولة عليها، وبالتالي أستفيد من عبقريتها في تأليف العجائب، لكنها هي التي تزوجتني (سراً) وفرضت أنوثتها وسطوتها على فحولتي وكتاباتي وصرت بين ليلة وضحاها أسير عبقريتها وجنونها ونفوذ سلطانها على كتاباتي، وسأعترف أن كل ما كتبته ونشرته وتباهيت به طوال حياتي لا يساوي بيت أشباحها ولا ابنة حظها أو حبها وظلالها أو صورتها العتيقة أو خطتها اللانهائية في تدمير كاتب عربي مسكين مثلي!

> أعتقد أن إيزابيل الليندي امرأة من تشيلي تمكنت من أن تقول ما لا يقال، وأظن أيضاً أن الحياة يمكنها أن تكون ممكنة وصالحة للعيش بشرط أن نرى ونقرأ ما تكتبه امرأة لها كل هذا الحضور الباهر، وأنا شخصياً لا أمنع نفسي من الاعتراف بأنني أخاف إيزابيل الليندي، وكم أتمنّى وأحلم وأنتظر لو أن امرأة مثلها تخافني.

إنها واحدة من أخطر بُناة العالم حقاً

(1) باولا. إيزابيل الليندي. دار جفرا للدراسات والنشر. ترجمة صالح علماني. حمص. سوريا. عام 1996.

(2) ابنة الحظ. إيزابيل الليندي. ترجمة صالح علماني. منشورات المدى. دمشق. سوريا

2000. ترجمة رفعت عطفة. منشورات ورد.

(3) بلدي المخترع. إيزابيل الليندي. دمشق 2004.

أطفال

النمر الشجاع

نظمية أكراد

قصص للفتيان أتت بها الأديبة نظمية أكراد، صدرت حديثاً ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب تحت عنوان (النمر الشجاع)، وهي تأتي بعد مجموعات قصصية منها: (الحصان الأزرق).

تمتاز القصص بالحبكة المتقنة، والروح القصصية المشدودة إلى الأسرار العميقة، والمتواري الذي يضيء معاني السلوك. تقع المجموعة في حوالي (200) صفحة من الحجم الصغير.

أعلام

ماريو فارغاس يوسا

د. ماجدة حمود* ـ سورية

و[illegible] ماريو فارغاس يوسا في البيرو بمدينة (أركيبا) عام (1936)، تنقل في طفولته بين عدة مدن (كوشابمبا ، بيورل ليما)

وقد عاش مع أمه وجديه، بعد أن ترك والده أمه إثر ولادته بقليل، فوجئ في الحادية عشرة من عمره بعودة أبيه، بعد أن ظنه ميتاً، وقد عاد ليعيش مع أسرته بعد أن فشل في مغامراته التجارية مفرغاً إحباطه بضرب زوجته وأولاده!

دفعته الحياة الصعبة والخلافات المستمرة بين والديه لدخول الأكاديمية العسكرية (لولسيدو بارادو (1950 ـ 1952) في (ليما) كي يهرب من أسرته!

عمل مصححاً في صحيفة يومية ثم مراسلاً، وقد فكر جدياً بالتفرّغ للصحافة، لكن أسرته أجبرته على دراسة الحقوق، وقد دخل المعترك السياسي في أثناء دراسته

❖ أستاذة النقد الأدبي الحديث في جامعة دمشق. لها

مؤلفات عديدة.

الجامعية، فتعرّف على المتطرفين السياسيين، دون أن يلهيه ذلك عن الاشتراك في النوادي الأدبية!

بعد فترة قصيرة تورّط بالانضمام إلى الفرع الطلابي السري للحزب الشيوعي البيروي، الذي تركه احتجاباً على نهجه الستاليني في الأدب والفن!

وقد تعرّف بفضل الحزب ودراسته في الأكاديمية العسكرية على البيرو الحقيقية، وكذلك أنعشت الثورة الكوبية آماله (1960) وأججَت مشاعره الثورية، التي كانت تعتمد وجهة نظر يسارية لا ماركسية!

عمل مساعداً لأحد كبار المؤرخين في الجامعة (رول بورا بارونشا) وقد وجد فيه ماريو يوسا صورة مثالية للأب!

في عام (1955) التاسعة عشرة من عمره تزوج من قريبته (جوليا إركيدي) التي تكبره بثلاث عشرة سنة، ولم يستطع تسجيل زواجه إلا بعد أن اضطر إلى تزوير تاريخ ميلاده! وقد انفصلا عام (1964) ثم تزوج عام (1965) من (باتريكا يوسا) ولديهما ولدان وابنة.

درس الأدب والقانون، لكنه تفرّغ لدراسة الأدب، فأرسل في بعثة إلى جامعة مدريد عام (1959) بعد سنة سافر إلى (باريس) حيث عمل أستاذاً للإسبانية، وصحفياً لوكالة (الفرانس برس) والإذاعة والتلفزيون.

وقد أنجز رسالة الدكتوراه عن ماركيز (1971) أتبعه بعدة كتب حول النقد الأدبي ونظرية الرواية، فدرس فلوبير وخوليو كورتازار وكارلو فونتيس... الخ، إذ كان همه إحياء الرواية الأمريكية اللاتينية، لذلك بدا لنا أشبه بطالب على مدى الحياة، رغم أنه عمل أستاذاً في كثير الجامعات الأوروبية والأمريكية، وبذلك يقدم لنا مثلاً حياً للروائي الحقيقي وللأستاذ الجامعي.

في عام (1990) رشح نفسه لانتخابات الرئاسية في البيرو، وانتصر في الجولة الأولى على خصمه (البيرو فيجيمور وهو من أصل ياباني) لكنه هزم في الجولة النهائية، إذ لجأ خصمه إلى الخبث والكذب، فاتهمه بزنى المحارم (بسبب زواجه من قريبته) والإلحاد وأنه سيسرح نصف مليون عامل!

لم تؤلمه الهزيمة بقدر ما آلمه تحول أعوانه إلى معسكر الخصم المنتصر، الذي لم يستطع تحقيق العدالة، ولم يقض على الفقر، لهذا بدا الفرق بينه وبين خصمه كالفرق بين الليبرالية والمحافظة على الاقتصاد، والاستبداد والتعددية في السياسة، وقد انتهى حكم الرئيس (فيجيمور) بهربه عام (2000) إلى اليابان بعد فضيحة فساد (1).

ثقافته:

حين نتأمل كتاب ماريو فارغاس يوسا "رسائل إلى روائي شاب" تذهلنا جولات صاحبه المتنوعة في عوالم الرواية العالمية، التي لا يبدو فيها سائحاً باحثاً عن المتعة فقط وإنما غوّاصاً باحثاً عن الدرر، متأملاً روعة الإنجاز الجمالي وصياغته، كي يستوعب دروسه، حتى إنه يمكننا القول بأن يوسا، قدّم في كتابه هذا صورة لتواصله الحميم مع أهم الروائيين الأمريكيين (فوكنر همنغواي...) والفرنسيين (فلوبير، كامو....) والأمريكيين اللاتينيين

(بورخيس، ماركيز..) بالإضافة إلى درة الأدب الشرقي (ألف ليلة وليلة).

شروط الإبداع الروائي:

يبيّن (يوسا) أن مسيرة الإبداع هي مسيرة التعب والصبر والتواضع، وقد جسّد هذه المسيرة في "رسائل إلى روائي شاب" فعلاً وقولاً، حتى وجدناه يصف نفسه بالقزم إلى جانب فلوبير فهو رغم إنجازاته الروائية المهمة مازال مدركاً أنه في بداية الطريق لذلك يخطئ الروائي المبتدئ حين يهجس بالنجاح والشهرة، ويجعلهما الحافز الجوهري لميوله الأدبية، إذ عليه ألاّ يخلط بين الميل للأدب وبين الميل إلى بريق الشهرة والمنافع المادية التي لن يوفرها الأدب إلا لبعض الكتاب المحدودين جداً!

لهذا لن نستغرب أن تكون من أولى نصائحه للروائي الشاب أن يمنح الأدب الأولوية في حياته، فلا يقدم عليه أمراً آخر، لأن من أراد الإبداع لا يمكن أن يكون الميل الأدبي لديه وسيلة لتزجية الفراغ، وإنما عملاً دؤوباً، يكاد يقصي كل ماعداه من النشاطات اليومية، إذ عليه أن يعيش "'عبودية مختارة بحرية، تجعل (من ضحاياها المحظوظين) عبيداً... فيتحول الأدب إلى نشاط دائم إلى شيء يشغل الوجود، ويستغرق الساعات التي يكرسها أحدنا للكتابة... إن من يتبنى هذا الميل الجميل والممتع لا يكتب ليعيش، بل يعيش ليكتب." (2)

ولو تساءلنا ما السبب الذي يجعل المبدع يعيش مثل هذه العبودية للكتابة إلى درجة يهبها حياته؟ نلاحظ أن الإبداع يمنح الأديب، ما يمنح المتلقي، متعة لا تعادلها متعة في الحياة، فالأدب، أفضل ما تمّ اختراعه من أجل الوقاية من التعاسة، برأي يوسا، لهذا يلفت نظر الروائي الشاب إلى أن السمة الأساسية للممارسة الأدبية أنها تمنح الكاتب متعة روحية داخلية، تهزل أمامها أية مكافأة مادية! إذ يشعر بانسجام مع ذاته، بعد أن تم له تحقيقها على المستوى الإبداعي. مما يدفعه إلى تقديم أفضل ما لديه دون الإحساس البائس بأنه يبدد حياته.

ويلفت نظرنا إلى أن هذا كله لن يتحقق ما لم يمتلك المبدع أساساً ذاتياً أو فطرياً مصاغاً منذ الطفولة أو الشباب المبكر، ثم يأتي الخيار العقلاني لتعزيزه، وليس لصنعه من رأسه إلى قدميه!

لم يتوقف يوسا في نصائحه عند البديهيات فقط كضرورة الميل الفطري والموهبة والتفرغ التام للأدب، بل وجدناه معنياً بتوضيح بعض أسس الرواية التي قد تخفى على الروائي المبتدئ.

الواقع والخيال:

لعل من أهم مشكلات الإبداع الروائي تلك العلاقة الملتبسة بين الخيال والواقع، لهذا بيّن يوسا أن الخيال يشكل ضرورة حيوية للروائي ليس فقط من أجل جماليات الرواية، وإنما لكونه يفسح المجال لنسج حيوات خيالية تعلن رفضها للحياة الواقعية وانتقادها لها، أي رفض الكاتب لظروف الواقع، ورغبته في استبدالها عن طريق المخيلة التي تتيح له تشكيل الحياة وفق طموحاته، فيبدو التخيل تعويضاً عن بؤس الواقع، الذي بدأ الكاتب يعيشه بطريقة غير مباشرة أقرب إلى الذاتية، أي إلى حياة الأحلام والتخيلات!

إن التخييل، كما يراه يوسا، أكذوبة تخفي حقيقة عميقة، إنه الحياة التي لم تكن، والتي يتوق إليها المرء دون أن يحصل عليها، لهذا كان عليه اختلاقها عبر المخيلة والكلمات من أجل إخماد الطموحات التي عجزت الحياة الحقيقية عن إشباعها، ومن أجل ملء الفجوات التي يكتشفها المرء فيما حوله، فيحاول ملأها بأشباح يصنعها بنفسه، مبتعداً عن التاريخ واليومي، وباحثاً عن الحلم!

إذاً لو أردنا تعريف التخيل لوجدنا أنه خداع، وأن كل رواية هي كذبة تحاول التظاهر بأنها حقيقة، أما الدافع للكتابة فهو التمرد المسالم، إذ ما هو الأذى الذي يمكن أن يلحقه الأديب بالحياة الواقعية، حين يعارضها بحيوات متخيلة غير ملموسة، لكن المشكلة تكمن، كما يبيّن يوسا، في خلط الحياة الواقعية بما هو متخيل (وهذا ما فعله دون كيخوته ومدام بوفاري، اللذان عاشا وهما كبيران من خلال قراءة قصص الفروسية أو الرومنسية) مما أدى إلى نتيجة مأساوية، وخيبة أمل رهيبة!

ويعتقد (يوسا) أن الرواية التخييلية تزودنا بحساسية وتجعلنا أكثر تيقظاً حيال محدودية الحياة، ولهذا تبدو الحياة المعيشية أقل مصداقية بكثير من الحياة التي اختلقها الروائيون (3)

إن القلق الذي يثيره الأدب الجيد في النفوس يمكن أن يترجم في بعض الظروف إلى تمرد في مواجهة السلطة والمعتقدات السائدة، وطريقة لممارسة الحرية والاحتجاج ضد من يريدون إلغاءها سواء أكانوا متدينين أم علمانيين، لهذا منعته محاكم التفتيش وراقبته الأنظمة المستبدة.

من هنا يجب على الروائي أن يكتب تلك المواضيع التي تفرضها الحياة عليه، لا الأيديولوجيا التي يتبناها، كما يفعل بعض الروائيين العرب، لهذا ينصح (يوسا) الروائي بتجنب تلك المواضيع المفتعلة التي لا تولد بصورة حميمة من تجربته الذاتية، ولا تصل إلى وعيه بطبيعة لها سمة الضرورة، من هنا تتلخص حقيقة الروائي وصدقه في تقبل شياطينه الخاصين، وخدمتهم بقدر ما تسمح به قواه!

إن التخييل يتدخل في جميع عناصر الرواية (المكان، الزمن، الراوي...) لأنه وسيلة لتحرير الإبداع من معطيات الواقع وتزويده بالاستقلال الذاتي، الذي تعتمده القدرة على الإقناع.

فلو تأملنا الزمن للاحظنا أنه مشيد انطلاقاً من الزمن النفسي (السيكولوجي) لا المتسلسل (الكرونولوجي) فهو زمن ذاتي، تضفي عليه حرفية الروائي الجيد مظهراً موضوعياً، وبذلك يتوصل إلى جعل روايته تنأى عن العالم الواقعي، وتختلف معه.

وقد تحدث عن ثلاثة احتمالات (تطابق زمن الراوي مع زمن ما يروي، ويكونان زمناً واحداً هو الحاضر، أن يروي الراوي انطلاقاً من الماضي أحداثاً تجري في الحاضر والمستقبل، أن يتموضع الراوي في الحاضر أو المستقبل، لكي يروي أحداثاً جرت في الماضي البعيد أو القريب).

ويلفت النظر إلى أنه من النادر أن يكون

هناك رؤية زمانية واحدة في القصة المتخيلة، بل ينتقل الراوي بين عدة رؤى زمانية، وبذلك يكون الزمن في كل رواية ابتكاراً شكلياً، كي لا تكون مطابقة للواقع.

والراوي مثله مثل عناصر الرواية الأخرى من نسج الخيال، وقد يكشف نفسه أو يخفيها حسب الطريقة التي يعمل بها، وقد يتباطأ أو يتسرع، ويكون صريحاً أو مداورا ثرثاراً أو قليل الكلام، لعوباً أو جدياً، المهم أن تمتلك قدرة على إقناعنا بحقيقتها، أو ظهورها كدمى تفتقد هذه القدرة.

كما بيّن (يوسا) أنواع الرواة، فقد يكون شخصية من شخصيات الرواية، أو راوياً كلي المعرفة، يروي من الخارج وغير منتم إلى القصة التي يرويها، وهذا النوعان تقليديان، أما النوع الثالث فهو حديث العهد، نجده في الرواية الحديثة، وهو يبدو ملتبساً لا يعرف عنه إذا كان يروي من داخل العالم المروي، أم من خارجه.

لا يمكن أن يكون صمت الراوي مجانياً أو متعسفاً. بل له مغزى ودلالة، إذ يخبئ معلومة أو يغفلها من أجل ممارسة التشويق فيحرك فضول المتلقي وخياله وترقبه حتى خاتمة الرواية.

يضطر الروائي إلى حذف معطيات لا حصر لها لأنها غير مجدية، يمكن الاستغناء عنها، أو استشفافها من خلال سيرورة الحدث، أما المعطيات المخبأة فيه ليست واضحة بذاتها، ولا غير مجدية، بل على النقيض لها وظيفتها، وتؤدي دوراً في الحبكة القصصية، ولهذا فإن حذفها أو تحويلها يؤثر على القصة، وهو تأثير تمتد أصداؤه إلى الحكاية أو الرؤى ووجهات النظر التي تحدث عنها (4).

إن على الروائي أن يفرض بعض الحدود على نفسه حين يستعد لرواية قصة، وإلا لن يكون للقصة التي يرويها بداية ولا نهاية، وستكون وهما كلياً، وكونا خيالياً غير متناه.

وكان معنياً في نصائحه أن يبيّن للروائي المبتدئ معنى مصطلح بات متداولاً في الرواية اليوم، وهو مصطلح (الفانتازيا) فهو يضم كثيراً من المعاني المختلفة (السحري، الإعجازي، الخرافي، الأسطوري... الخ).

كما بيّن محك الأصالة في أدب الفانتازي في الطريقة التي يظهر بها مستوى الواقع في قصصه، وأن تعارض المستويات بين الواقع والفانتازيا تعارض جوهري بين عوالم ذات طبيعة مختلفة، لكن التخييل الحقيقي أو الواقعي يتضمن عدة مستويات متباينة فيما بينها.

لكن الأدب الفانتازي هو العجيب الخرافي غير القابل للتفسير عقلانياً ويحدث التفسير تلقائياً، أي هذه التخيلات لا تروي قصصاً فانتازية، وإنما هي فانتازيا بذاتها.

الرواية والسيرة الذاتية:

يبيّن (يوسا) أن أكثر قصص التخييل تحرراً وانطلاقاً نعثر فيها على بذرة حميمية مرتبطة أحشائياً بجملة من التجارب الحياتية للكاتب، مؤكداً أنه ليس هناك استثناء على هذه القادة، لكنه يؤكد أن هذه العلاقة

نقطة انطلاق وليست نقطة وصول... لأن المادة المستقاة من السيرة تتعرض إلى عملية تحويل أثناء سكب الموضوع في جسد الكلمات وفي نسق سردي يغنيها (وأحياناً يفقرها) وتخلط بمواد أخرى عن طريق الذاكرة أو المخيلة، وتعالج وتركب إلى أن تبلغ استقلالها الذاتي التي على الرواية المتخيلة أن تضعه لكي تتمكن من العيش بذاتها، أما تلك الروايات التي لا تستقل عن مؤلفها وتبقى مجرد وثيقة من سيرته وحسب، فإنها روايات خائبة بكل تأكيد.

ثمة شوق في أعماق كل روائي إلى عالم مختلف عن ذاك الذي يعيشه، سواء أكان عالم الإيثار والمثالية والعدالة أم كان عالم الأنانية المنكبة على إشباع أقذر الشهرات المازوشية والسادية، كما تلمس لديه لهفة إنسانية، تكمن في أعماقنا، من أجل خوض مغامرة حب خالد لا يعرف الذبول!

إننا نعيش عالم الرواية من خلال الكلمة، التي أبدعها الروائي بصورة مشفرة، فبدا فيها تنازعه بين الواقع الواقعي وذلك الذي ترغب رذيلته أو نبله في استبداله وإحلاله محل الواقع الذي كان عليه أن يعيشه.

وبذلك تتجسد الرواية بصفتها هندسة معمارية تقوم على المخيلة والواقع المعيش، الذي يتجلى في بعض الأحداث والأشخاص والظروف التي عايشها الكاتب، وتركت أثراً في ذاكرته، وحركت خياله المبدع الذي يبني انطلاقاً من تلك البذرة عالماً متكاملاً، إلى درجة يبدو فيها من المتعذر التعرف على تلك المادة الأولية المأخوذة من السيرة الذاتية. التي كانت صلة الوصل بين المتخيل والواقع، واستطاع الروائي تجاوزها بفضل الإبداع.

إذاً إن التحدي الإبداعي الذي يواجه الروائي هو القدرة على تحويل العالم الواقعي عبر العملية الرمزية إلى عالم متخيل، إذ كثيراً ما نجد التباساً بين التطلع إلى الاستقلال الذاتي عبر الخيال والعبودية لما هو واقعي، لكن لن يتمكن أحد الفصل بينهما، فالخيال يستمد مواده الأولية من الحياة الإنسانية، ويغنيها بدوره، فيتيح لنا فرصة العيش في حياة أخرى أكثر جمالاً مما هي عليه.

ويجدد (بوسا) سمة الروائي الأصيل في كونه يكتب استجابة لنداء الأعماق، فلا يختار موضوعات بعقله وإنما بروحه وإحساسه!

كذلك دعا إلى البحث عن مظهر للحياة قد يكون منسياً وتسليط الضوء على وظيفة مهمشة في التجربة الإنسانية والوجود، كي يقدم لنا رؤية غير مسبوقة للحياة.

الشكل الروائي:

تشكل الكلمات قوام الرواية، لهذا يعد الأسلوب أحد الجسور الأساسية بين المبدع والمتلقي، تظهر فيه مقدرة الروائي في اختيار مفردات اللغة وصياغتها وترتيبها، مما يتيح له قوة الإقناع، فإن مقياس النجاح، في الإبداع السردي هو في قدرة الرواية المتخيلة على العيش بمعزل عن مبدعها وعن الواقع المعيش، تستطيع أن تفرض نفسها على المتلقي بصفتها واقعاً ذا سيادة قائماً بذاته.

وقد جعل (يوسا) هذه الاستقلالية قرينة قوة الإقناع، مما يوحي لنا أن كل ما يحدث

في فضائها قد تمّ عن طريق آلية داخلية للتخييل الروائي، وليس بقسر تعسفي، تفرضه إرادة خارجية، لأن القدرة على الإقناع تعني قدرة على إغواء المتلقي فيصدق ما يقرؤه، وهو لا يبدو في الرواية العظيمة أنه يروي، وإنما يعاش ويشارك بفضل قوة الإقناع، التي تسعى إلى تضييق المسافة الفاصلة بين الوهم والواقع، فيحس المتلقي بانتفاء الحدود بينهما، ويعيش تلك الكذبة كما لو أنها حقيقية، عندئذ يبدو الوهم وصفاً أشد تماسكاً للواقع.

إذاً لا تأتي القدرة على الإقناع في الرواية من تشابهها مع العالم الواقعي الذي نعيشه نحن القراء، وإنما تأتي من كيانها ذاته، المصنوع من كلمات، ومن تنظيم رؤى المكان والزمان ومستوى الواقع الذي تؤلفه، مما يؤدي إلى ضبط متقن للموضوع ومزج صحيح له مع الأسلوب والرؤى، فيبدو القارئ مأخوذاً بما ترويه، إلى الحد الذي ينسى معه الطريقة التي تروى له بها، إذ يمتلكه إحساس أنها تخلو من التقنية ومن الشكل، فتبدو الحياة متجلية من خلال بعض الشخصيات والمشاهد والوقائع، وهي ليست أقل من الواقع المجسد، هذا هو النصر الكبير للتقنية الروائية، التوصل إلى أن تكون غير مرئية، وأن تكون فعالة في بناء القصة فتزودها بالألوان والدرامية والحذق والجمال والإيحاء إلى حد لا يمكن معه لأي قارئ أن يلمح وجودها، لأنه يستغرق بسحر تلك الصنعة، لا يحس بأنه يقرأ وإنما يعيش تخييلاً تمكن من الحلول محل الحياة، ولو للحظة على الأقل(5).

وعلى هذا الأساس يخفق الأسلوب عندما يشعر المتلقي بأن هناك فجوة بين ما يرويه من وقائع والكلمات التي تروي بها، ومثل هذا الافتراق بين لغة القصة والقصة نفسها، يلغي القدرة على الإقناع، فلا يصدق المتلقي ما يروي له بسبب خراقة الأسلوب وعدم ملاءمته، فيعي أن ثمة شرخاً بين الكلمات ووقائع القصة المتخيلة، عندئذ تتسرب منه الخدعة والتحكم اللذان تقوم عليهما القصة المتخيلة، لهذا ينصح الروائي الشاب بالانتباه إلى تلك الهوة، وردمها أي جعلها غير مرئية.

أي إن عمل أديب كي يعيش حياته الخاصة لابد له من أن يحمل بصمة تميزه، أي يمتلك أسلوباً خاصاً به، صحيح أن الأدب ينطوي على خدعة كبيرة، لكن العظيم منه يتمكن من إخفائها، في حين تجد الرديء يفضحها، والمحك في كل ذلك هو الأسلوب!

وقد وجدناه يبيّن للروائي طرقاً تساعده على امتلاك أسلوب خاص به، من أهمها القراءة الثرة، وأن ينطلق من قاعدة أن كل شيء مهم في مجال الشكل، وأن التفاصيل الصغيرة في تراكمها، هي التي تحسم روعة الصنعة الفنية أو بؤسها (6).

نلاحظ أن (يوسا) أدرك أهمية أن يتجاوز الإبداع قوانين النقد، بعد أن يهضمها، بما يحتويه من حساسية وحدس وتخمين، لهذا لا يمكن لأحد أن يعلّم قواعد الإبداع، فالمرء يتعلم بنفسه، وهو يتعثر، ويسقط، ثم ينهض دون توقف، لهذا كانت نصيحته الأخيرة أن ينسى الروائي الشاب كل نصائحه عن الشكل الروائي، وأن يبدأ الكتابة دفعة واحدة.

الحواشي:

(1) أخذت المعلومات سيرته الذاتية من الموقعين الفرنسيين
www, rcpubliquc –dcs –lcttrc. Com, www. Google. Com
(2) ماريو بارغاس يوسا "رسائل إلى روائي شاب" ترجمة صالح علماني، دار المدى، دمشق، ط1، 2005، ص 13.
(3) المصدر السابق، ص 10، بتصرف.
(4) المصدر السابق نفسه، ص 116، بتصرف.
(5) نفسه ص 85، بتصرف.
(6) نفسه، ص 58، بتصرف.

أعلام

هارولد بنتر
HRROLD PINTER
الكاتب البريطاني الفائز بجائزة نوبل للآداب لعام 2005

ت: كمال فوزي الشرابي*

مقدمة

أعلنت الأكاديمية السويدية التي تشرف على منح جائزة نوبل فوز الكاتب والممثل المسرحي البريطاني هارولد بنتر بجائزتها للآداب لعام 2005 وذلك يوم الخميس في 2005/10/13، وفيما يلي نبذة عن حياته وأعماله:

ولد هارولد بنتر في منطقة الإيست لاند بلندن لعام 1930.

يعالج في مسرحياته صعوبة التواصل مع الآخرين، ويمكن أن ننسب هذه المسرحيات إلى مسرح العبث **ABSURDITE**، ومن أشهرها:

(البواب أو الحارس، 1960)، (المجموعة، 1962)، (العودة، 1965)، (رفيق للطريق، 1984)، (من الدماء إلى الدماء، 1996).

*** شاعر وأديب معروف، صاحب مجلة (القيثارة). له العديد من المؤلفات المطبوعة.**

والمعروف عن هذا الكاتب الكبير أنه صديق للعرب، وكثيراً ما دافع عن قضاياهم العادلة ومنها معارضة غزو العراق. مسرحيات هارولد بنتر على وجه الإجمال قصيرة سماها هو نفسه "هزليات التهديد"، وهي تذكرنا في الوقت ذاته بأعمال كل من الكاتبين الفرنسيين يونيسكو(1) وأدامون(2).

تكشف لنا مسرحية (الغرفة) عن التسرب المفاجىء لشخصيات غريبة مقلقة في حياة امرأة تشغل هي وزوجها غرفة كل ما فيها خراب وفوضى.

أمام مسرحيته (النادل الأبكم)، وهي تعود في تأليفها إلى الحقبة ذاتها، فإنها تصور لنا غرفة كل ما تحويه عادي، وفيها قاتلان ينتظران أوامر من جهة ما، من رافعة للأحمال يبدو أنها تتصل بمطعم حيث تأتي طلبات كل طلب منها يفوق سابقه غرابة ويزيد في دهشة المشاهد وذهوله، حتى اللحظة التي تصل فيها أخيراً الرسالة المنتظرة: وتتضمن أمراً بأن يقتل أحد الرجلين رفيقه.

وثمة مسرحية لهذا الكاتب تتسم بالمزيد من المأساوية عنوانها (حفلة عيد الميلاد) وتتلخص بما يلي: شخص يرصده ويراقبه عضوان من مظلة سرية غامضة، وبحجة أنهما سيحتفلان بعيد ميلاده يستعملان معه شتى ضروب المشاكسة حتى يكاد الرجل أن يصل إلى حدود الهلوسة والجنون، ثم يلبسانه في اليوم التالي ثياب حداد سوداء ليحضر ساعة دفنه.

نلاحظ أن جميع هذه المسرحيات، في تمثُّلها النهج الأول الذي اتبعه بنتر، إنما تستعمل كرمزٍ للأمان غرفةً مغلقة، ذلك أن التهديد لا يأتي إلا من الخارج، من عالم ضائعٍ يسيطر فيه العنف والرعب.

ولا يمكّننا بنتر من أن نفسر شيئاً: بل يحلو له أن يراكم بمهارةٍ الأحداث الغريبة أو المضحكة أو العادية، وأن يكسو الحوار ويبطنه بملامح هزليه ساخرة، كل ذلك يلجأ إليه لخلق جو من التوتر المستمد والقلق المتزايد حتى يوصلنا إلى الخاتمة المتسمة بالقسوة والشراسة.

نصل إلى مسرحيته (البواب، 1960)، ـ وهذا البواب هو في الوقت ذاته حارس المنزل ـ، هنا نقع على مجال وحي يختلف قليلاً، إذ يدخلنا الكاتب الغرفة الوحيدة التي تحوي أثاثاً في بيت يملكه ميك ويعيش فيه مع أخيه الأكبر أستون، يسمح هذا الأخ لمتشرد هرم أن يجد لديهما ملجأ ويسمعه بأن يستقبله لديه باعتباره سيعمل حارساً للمنزل، لكن الأخ ميك، وهو يتصف بالقسوة والسخرية واللامبالاة، يعترض على ذلك، فيرحل المتشرد الهرم مخذولاً مغموماً، فيما الأخوان يتبادلان فيما بينهما ابتسامة تنفح بالخبث والمكر.

رأى بعض النقاد أن هذا المتشرد الهرم "يمكن أن يكون أي إنسان" يوقعه قدره بين ملاكين أحدهما طيب والآخر رديء، ينتهيان إلى أن يتحالفا لإذلاله والسخرية منه.

واعتبر نقاد آخرون أن هذا المتشرد إنما يرمز إلى الإنسان الذي يبحث سدىً عن مكان له في عالم عدواني" وعلى أية حال فإننا نعيش مع هذا الكاتب وضعاً ما يدخلنا غرفة مغلقة

أو يوصلنا إلى طريق مسدود...

* * *

كتب هارولد بنتر عدداً كبيراً من المسرحيات المخصصة للبث من الإذاعة والتلفاز، ومن أشهرها مسرحية (العاشق)، وقد أعاد فيها النظر لتعرض على خشبة المسرح، وتتلخص بما يلي: ثنائي مكوَّن من زوج وزوجة الزوج ذو مظهر عادي، يبني حياته العاطفية على لعبة فيها يلاحق أحدهما الآخر ويصرخ بملء فمه بأنه سيطر عليه وذلك من خلال سلسلة من المشاهد تتسم بما يقرب من التصرفات السادية.

هذه المسرحية تجعلنا نفكر في بعض الموضوعات التي عالجها الكاتب الفرنسي جان جينيه(3).

أما مسرحيته (العودة إلى البيت، 1965) فإننا نلمس فيها ذات النَفَس الهزلي الذي يمت بصلة إلى تحليلات سيغموند فرويد.

يعتبر النقاد هارولد بنتر أحد أفضل الكتاب المسرحيين موهبةً وأداء، أنه لكاتب مبدع، وهو على دراية تامة كيف يبني شخصياته، ويكتب حوارات في معظمها تأسرنا وتغنينا بإيحاءاتها على الرغم من أنها قريبة جداً من اللغة اليومية التي يتداولها الناس فيما بينهم، أضف إلى ذلك أنه ينجح في مزج الهزلي بالمرعب كما في مسرحيته (منظر طبيعي في الريف، 1968).

أما موهبته كشاعر فهي تفوق موهبته ككاتب مسرحي ودليلنا على ذلك ديوانه الشائق الجميل (قصائد، 1968).

هوامش

(1) أوجين يونيسكو EUGENE IONESCO (1909 ـ 1994) كاتب فرنسي من أصل روماني، يعبر مسرحه عن عبث الوجود والعلاقات الاجتماعية من خلال عالم طريف يعتمد المحاكاة الساخرة ويستعمل الرموز، من أشهر مسرحياته (المغنية الصلعاء، 1950)، (الدرس، 1951)، (الكراسيّ، 1953)، (الكركدن أو وحيد القرن، 1960)، (الملك ينتحر، 1962)، عضو في الأكاديمية الفرنسية.

(2) أرتور أداموف ARTHUR ADAMOV (1908 ـ 1970) مؤلف مسرحي فرنسي من أصل روسي، تطور مسرحه م الرمزية المأساوية (المحاكاة الساخرة، البروفسور تاران) إلى الواقعية السياسية (بينغ بونغ، باولو باولي، ربيع 71).

جان جينيه JEAN GENET (1910 ـ 1968) كاتب فرنسي، في رواياته (نوتردام الأزهار، 1944)، (المجوبة الوردة، 1946)، وفي قصائده ومسرحياته (الخادمات، 1947)، (الشرفة، 1957)، (الحواجز، 1961)، وفي مؤلفه (يوميات لص، 1949) يتغنى هذا الكاتب بالشذوذ الجنسي، وباللصوص والمهمَّشين، ويستعرض وقائع شبابه المهمل والمخالف للأعراف والقوانين كما ينحو باللائمة والتوبيخ على العالم المعاصر في لجوئه إلى الكذب والمراوغة والنفاق والتضليل.

هارولد بنتر

أعلام

فرنسيس فتح الله المرّاش
(1836 - 1873م)

أديب من رجالات النهضة ولد وتوفي في حلب، وهو رائد من رواد العلم والطبّ والفلسفة وشاعر مجدّد في عصره، سافر مع والده إلى أوروبة وبيروت، ودرس الطبّ في باريس، ولكنَّه فقد والديه وبصره في أثناء ذلك، فعاد إلى حلب، واعتزل الحياة والناس، وانصرف إلى التأليف، فأصدر في أخريات أيامه وفي مدّة قصيرة عشرة كتب، وهي "المرآة الصفية" و "تعزية المكروب" و"غابة الحق" و"رحلة إلى باريس" و"مرآة الحسناء ـ شعر" و "الكنوز الغنية في الرموز الميمونية ـ شعر" و"مراتي شاهين سركيس" و"درّ الصدف في محاسن الصدف ـ رواية" و"مشهد الأحوال" و"شهادة الطبيعة في وجود الله والشريعة".

المراش من أهمّ رجالات عصر النهضة، فقد اكتسب ثقافة عالية في العلوم والآداب نتيجة لأسفاره وإتقانه لعدد من اللغات وإيمانه بالعقل والحرية والديمقراطية، ويعدّ جابر عصفور روايته "غابة الحق" 1865م أول رواية عربية على طريقة الروايات الفرنجية، وهو شاعر موهوب وغزير الإنتاج، ولشعره أثر في شعر جبران وأبي ماضي.

190

قراءات

قراءة في قصيدتين للشاعر الكويتي محمد هشام المغربي

د. وليد مشوح* - سورية

يبقى الشعر كلاماً موزوناً مقفى، سبقنا إليه السلف، ولم يتركوا ضرباً منه إلا وتناولوه، فأغنوا موضوعته، مبنىً ومعنىً، وتركوا لنا ما يكفينا قرون عديدة. ولأنه نمط في غاية الروعة، فقد استمر عبر الأعصر في تقدم الحياة، وعندما تقدمت موضوعة العقل، وشهد الكون بأكمله ثورة العلم المذهلة، بات الشعر محتاجاً إلى توجهات جديدة.

إلى فاعليات، إلى كونٍ جديدٍ إطاره القديم وخلفياتهُ، وجوهره استيعاب المعطى الحضاري على الصعد كافة، فلسفة، أدبيةً، تقنية، بل ما يشمل حراك المجتمع كله.

* شاعر وباحث. له العديد من المؤلفات الأدبية.

لذا اعتمد الشعر على تشكيل جديد ليستوعب الحضارة، وما برح النقاد يقومون الشعر على أساس ما يقدمه من دهشة للعقل، متعة للروح، وما عاد النقد يتسرع في أحكامه التي ما انفكت تنصب على اللفظ، وفخامة الكلم، وجزالة الأسلوب، بلاغة الصورة فحسب، وإنما تعامل النقد مع النص الشعري على أساس كونهِ كائناً حياً تنتاب جسده العلل، وهو قابل للتشريح، وتشخيص مواطن الضعف والقوة فيه ضمن عملية فكرية دقيقة للغاية.. وعلى هذا الأساس نقرأ قراءة نقدية في نصيّن شعريين، للشاعر محمد هشام المغزي.

أولاً: طللية في المهب:

المهيمنة على جسد النص: هي بكائية على أطلال زمن يحتضر، وفي واقعه يعيش الشاعر. أما المشيمة التي تلف النص أي الإطار العام الذي يتوسطه الناص، فهي إدانة هذا الواقع، والإشارة إلى سلبياته والحلم في تغييره إلى الأفضل.

ويأتي النسغ الذي يستمد منه الشاعر لغتَهُ الشعرية، وصوره، وخيالاته، ومعماره الشعري، إذ يتمثل في مجرى هذا النص في الصورة التي تركّب النص بكامله، وكذلك الموسيقى، والإيقاع، ناهيك عن الحوامل الانفعالية والحروفية، وعلامات الترقيم، والمعنى المباشر، وما بعد المعنى، ومستلزمات أخرى تساهم في معمار النص.

مفتاح القصيدة كان اسم الفاعل / فاجع/، فالشاعر يدخل مجمع المناحة من نتيجة رؤيوية، ستقدم تفاصيل الفجيعة في الزمن الذي يعيشه.

يبكي زمنه بحرقة، ويتصاعد البكاء كلما انتقل إلى مقطع شعري جديد ليصل إلى حد النواح والعويل، يمر بالراحلين الذين كان لهم من قبل شأن في تثبيت قيمة، ولغيابهم سبب آخر في وجود هذا الزمن الفجائعي، وكأنهم (بغيابهم) قد أفرغوا الزمان والمكان من قيم، فأقوى، عندما انهارت مداميك تشكيلية في الذات الفردية، والتي أسهمت بدورها في معمار ذاك الزمان وازدهاره، فتحول إلى بلقع.

الشاعر هو الشاهد الأخير، ولكي يكون شاعراً لابدَّ أن يقدم شهادة محسوسة، ويرسم لوحة تمثل المشهد من الداخل الشعوري، فيظهر الواقع بوصفه المتبقي الحامل لاتجاهات النص.

إذن بدأ بالنتيجة، وكان جسر عبوره اسم الفاعل من مصدر الفجيعة (فاجع). وكي يسند مدفوعه في إثبات الحق الواقع على زمنه (وهو المتهم) يثير شفقة التاريخ على المكان "الخطب الذي يطبق على المدائن كالصدى المتسارع عمقاً). والصدأ - عادة - يطوّح بقوة الحديد وتماسكه (المدائن)، وبالتالي ينخره من الداخل ليحوله إلى عدم يبقى دون فائدة.

انفعال المدعي وهو يتوجه بأصابع الاتهام إلى الزمن الموغل في جريمة قصدية توجهت إلى إلغاء المدن قيمياً، معنوياً وجودياً، عاطفياً، والانفعال هذا تجسده ثلاثة من أفعال الأمر التي جاءت صارخة، متتالية، بدءاً من آخر نأمة هدوء يمثلها (حرف السين في فعل الأمر الأول "سل" ثم يبدأ الصراخ بالأمر القاطع: (أتمم الرسم). (أسرج ذبالة ليلك).

إنها دعوة صارخة يقدمها الضمير الشاف إلى الشاعر - المؤرخ - الرسّام، لتشكيل لوحة تمثل الخراب الذي يشهده المكان بأهيله.

الشاعر يتسربل بالإحساس الفجائعي وهو يشهد مواتَ القيم وتصحر الروح:

"أتمم الرسمَ عَوْداً / وأسرج ذبالة ليلكِ / يا ... آخر القاعدين"

إنه الشاعر الشاهد الذي يصر على الشاعر الصائغ أن يعود إلى البداية... بداية اللوحة.. وهو الصدوق. والمؤرخ... وعلى هذه الأرضية المشترطة يستطيع - بأمانة - أن يرسم زمن المدن...

هكذا يصوغ الشاعر مرثيه الدويلات الآيلة للسقوط، المسرعة نحو فنائها وزوالها.

وعلى حامل فعل زمني، يستعير من المستقبل فسحة لا توازي أكثر من برهة زمنية، ليدخل في التفاصيل التي أدّت إلى النتيجة التي توصل إليها (تحثُّ) وتكون الفرضية بوساطة (لام الأمر "وليكن")، إنه يتوجع على المكان أو الأمكنة (القرى) التي تموضعت في العقل الباطن لدى الشاعر الذي أحسّها ووعاها عامرةً، وتفاءل بها، لذا أنزل التساؤل منزلة احتجاجية مريرة، فكيف لهاتيك المرضعات اللواتي امتلأن عاطفة عندما أرضعنه إيماناتٍ وقيماً كوّنت ذاته...، كيف تجرأن على تشكيله هكذا.. لذا يراهن شريكاتٍ بعيدات في نسف الزمن، فهو محبط إلى نقطة التدمير الذاتي:

/ أطفأتني أمام الديار البعيدة ذكرى (بدون) تصاوير أو عاطفة/

إنها الحواجز الصلدة التي تحول بين الذات والحلم وبين الشاعر وومضة الأمل المطمئن.

ثم يغرق في التفاصيل، خصوصاً عندما يتعرض إلى لذاذات التكوّن التصوري للحلم الذي ارتُهن له. وتفاصيلهُ ترى عبر نقلة هادئة على جسد فعلي ماضوي هو من الأسباب الرئيسيةِ والواقفةِ وراء بكائيته على طللية الزمن المعيش هذا، لم لا وهو ابن الأرض الذي علّمته الحقول؛ أن الإصرار والإيمان بالفعل يتجاوز المُحال، والجهدُ والصبر توأما الإرادة، وبتظافرهما يكون الوجود.. هو إذن ينتظر طائرَ الفينيق، أرواح ممن عبروا، لتعودَ الإرادة، ويعودَ الإيمانُ ويتحقق الحلم:

/ أبي لا يردُّ المني، لكنه يغرسُ البعث... رغماً...!/

لقد خص الشاعرُ مقطعه الثاني بالتفاصيل والتفاصيلُ هي نداءٌ، أو تحذيرٌ أو حداءٌ لتدارك السقوط، صاغهُ الشاعر بوساطة نبرة خفيفة، وهادئة ومعقلنة ومبتسرة في الوقت نفسه.

إنه ربطٌ منطقي بين مقدمات وتنبيهات وآهات لربط الواقع في جمل شعرية ضمن صورة تشكل جوهر اللغةِ الشعريةِ بتعريفاتها المختلفة.

ويتابع الشاعر تفاصيله على حامل المضارع /تحثُّ/ في المقطع الرابع، إذ يبلغ الأسى ذروته حيث (المدنُ نسيت ضحكها، والباعة المتعبون) تحسها الباصرةُ (القلب) قبل البصيرة (العين)، والميتون أكثر صدقاً من الأحياء، لأنهم تدثروا بالأبدية - الحقيقة، لذا يستجير بهم، لا يعترف بانعدامهم، بل يرى فيهم كموناً ماضوياً حتى الداعم الأخير للآن الذي ينوح عليه: "وينسلُّ لمحةَ عين مبللة/ نحو زاويةٍ

في الضريح/ يهيج مُنىَ خائفاتٍ/ فتخرجُ مغسولةً/ لا يراه سواه/.

وهنا تكمن خصوصية الشاعر الذي يستشف بإحساسه عالماً لا مرئياً، لأن إحساسه يمتد من عقله إلى ما وراء الوجود المعيش.

فجأة يدين الاعتماد الكليّ على الماضي، لكنه يعرف التفاصيل والمعاني، ويعرف أيضاً أنها قيم ماضوية مازالت تشكّل تفاصيل حيوات الناس في آنهم المتحول هذا، أما دوره ـ في حمأة هذا الحراك ـ ؛ هو دور الإشاري. الرسّام، الراوي، الذي يدأب على إبراز الرموز المشكّلة لحركة مجتمعية، روحياً، وسلوكياً، وعقلياً.

فالنخيل حياة، وهي سرُّ التراب، وهي السلوى للمفجوعين، لأنها علامةُ الصبر وآياتهُ. والقرآن بآياتهِ المحكمات تعنى الفرج (للشاعر ـ النبي). الذي تَلَبَّسهُ وحي الشعر ليشقى، وبوصفه الشاعر ـ النبي، فإن المعنى القرآني، والصورة القرآنية تمثل الأمل والطمأنينة من خلال الآية (طه ما أنزلنا عليك القرآن لتشقى). وأنت أيها الشاعر ما كانت موهبتك لتشكّل عليك ضغطاً نفسياً، ولا ثقلاً معنوياً، ولا إرهاباً أو رهاباً فكرياً، إنما هي هبة الكون لأشفِ كائناته .. هي هبةُ الكون للشاعر.

ما بكاؤك على الماضي، ورثاؤك للحاضر، ورهابك من المستقبل: إلاّ لأن الأورادر يحك، والدموعَ تغسل روحَك؛ فإن حاصرك زمنُك المتحولُ هذا، فخذ عبرة من أولئك الذين مرّوا، ولكن إياك أن تطيلنَّ الوقوفَ، بل لترسَم خوفَك وحزنَك ووجدَك وأملك

... ومهلاً! فهل نشدتك: / قلبي على الرَبعِ؟/ على الصَحْبِ/ ساروا/ ولم يبق إلاّ الطلولُ ببلقعها والنعيبُ... يكون البكاءُ.. يطيب..

هي ذي الحوارية بين الشاعر ـ الحياة، والضريح ـ الموت، بين الآن المأزوم، والماضي الحزين ـ المتيقظ، الآن الذي يستنكر سوداوية الشاعر، إدانته للمعيش، بكاؤه الدائم والدؤوب: الربع: ما عادَ ربع، الدار أقوت، الصحب: ساروا.. إذن لم يبق إلا الطلولُ ورسومُها: وما على الشاعر إلا البكاء.. وهنا مكمنُ سرُ الإدانةِ للآن والحزنِ عليه.

هو حوار بين الموت ـ الماضي. والحياة الحاضر. المستقبل ـ المبهم ـ الاستفهام. جاءت الصياغة الإبداعية على حوامل المعاني في مقاطع القصيدة: المصدر، المضارع، الأمر، اسم فعل الأمر، وعلى هذه الحوامل تتوزع صور القصيدة بتراتبية مبدعة ضمن لغة شعرية مميزة.

ثانياً: تلاوين العمر المَجْنيّ:

أ) المهيمنة: تبادلية شاعرية بين معنى الوطن، ومعنى المرأة، واجتماعهما أو تماهيهما، لتشكيل كون متكامل ومستقل رايتهُ الحب والنقاء.

ب) المشيمة: البراءة والصوفية والوعي.

جـ) النسغ: الصورة الشعرية، الإيقاع، الموسيقى، اللغة الشعرية.

د) الحوامل: أحرف الجر، الأفعال، الأدوات، أحرف التسويف والتنفيس، الأفعال الناقصة، التساؤل، الاستفادة من الموروث كخلفية للمشهد المتخيل.

"قالت: الليلةَ الوعدُ/ فجراً تكون لديَّ/ يكون الجميع نياماً/ ستدخل من بابنا الجانبي"

استحضار للشعراء؛ امرئ القيس، عمر بن كلثوم، العرجي، ومن قصائدهم كان مبعث الصورة.. صورة الإغلاس في اللقاء مع المحبوبة، وهو إسقاط للإغلاس بالفكرة.

"بخوف" تفرضه التقاليد الشرقية عموماً والعربية على وجه الخصوص... والقُبلة التي تضيء خد الحبيبة مفتاح طمأنينة كما في المأثور ـ الوصية (استقبلوهن بقبلة طمأنينة تطرد الخجل والرهبة والغربة، ليكنَّ معكم فاتحة حياةٍ رغيدةٍ هانئةٍ)

"ستدخل من بابنا الجانبي" يتلو فراغان مملوءان بالنقاط وهي تحمل معناها، إذ تركها الشاعر للمتلقي.. أن يملأ الفراغ بتصور ماذا سيكون بين المغلسين دون الانجراء وراء الصورة الحسيّة المباشرة حتى النهاية.

فالنشوةُ الدويُّ هي الحافز لإبداع القصيدة.

"لعينيكِ يبقى النشيد"

أما العبور الأول للحدود، حدودِ الأعراف والتقاليد ثم تصوير مسببات الانجذاب نحوها (المحبوبة) المنتقاة، المصفّاة، الحلم؛ بكينونتها جسداً ومعنى....

والعبور، حاضر في المعنى والصورة، حاضر في العلاقة القديمة الخاضعة للمراقبة مع التشهي عن بعد، بعدها يأتي القرار: (التمرد، عبور التاريخ العادة، السباحة ضد التيار) والحركة الإرادة صادرة عن توافق في القرار: (حل اللغز الكامن وراء انجذاب روحين إلى بعضهما: "كنتُ وكنتِ اللذين عَلِمْنَا إجابةَ لُغْزِ الحياةِ/ ففيض الخجل".

غايةٌ مبررة ومبتكرة ومنطقية في الوقت نفسه، غايةٌ قامت على حاملٍ وصفيّ في تحقيق لحظة الالتقاء، واستجابة لنداء الروحين لإيقاد الجذوة.

وتستمر "سمفونية" الحركة بتوازن، ويتساوق النشيد المهموس، ويرسم الشاعر الطريق لخطى الاستمرارية، من أجل تجاوز المعنى الضيق للنزوة، ويشرْعنُ الاستمرار ضمن مشروطيات تقوم على أحرف التنفيس، وبها أراد تجاوز المعنى اللفظي ـ اللغوي ـ للوصول إلى تخوم المعنى ـ الغاية ـ الشُرعة... وهو التنفيس عن كبت فرضه الناموس الوضعي وتوافقت عليه آلياتُ تفكير المجتمع، مجتمعه.

"ستأتين سنذكرهم، ستمشين سيكون "ثم يدعمها بأفعال ناقصة، وكأنه يريد أن يردف التنفيس بالفعل الناقص بمنظور مجتمعه".

في النص ـ هذا يظل ديدن الشاعر: بناءَ كونٍ مُتصَوَّر. يخصه هو، يريده هو، يؤمن به هو (وهذا يكفي حسب رأيه)

"نلوك الطريق. الأحاديث عن الأصدقاء الذي رحلوا ولم يحققوا ما نحققه نحن الآن".

وتشرقين بضحكة أرض تحبُّ الحياةَ، تكونين مليكتها ومالكتها لأنك (أنثى الغزل).

يمتح الشاعر من مفردات بيئته وأدواتها وكونها الذي يشكّلُ بساطةَ مع صفاء ونقاء، كذلك هو حلمه في العشق (المشاحيف، الفرات، الشط، الخفين، السباحة، التوحد مع الماء، توحد الجسد، ثم الروح، ثم المعنى) ليكون الانتشاء قمة الغاية، والانتشار سيكون روحياً، إنها الروح المُنْعَتِقةِ، من نزوات الجسدِ، والشرعةِ الاجتماعية الوضعية ويستمر النشيد، ليرسم صورةً، وأفقاً غيرَ منظورٍ، ومشهداً شعورياً ما ورائياً هو من ميتافيزيقا الذات الشاعرة ليكون كونه المُحدث أو المستحدث إناءً لعصير الانعتاق الرؤيوي، والشعوري ـ الإحساسي، والمعنوي، ليدعمِ شاعرية النص وشعره اللغة... فالشاعر يريد من ذلك كلّهِ يعزز إيمانه بكونه هذا الذي استورده من خيال ماضوي، تقمّصه في تشكيل كينونته الجديدة، فاعتمد على الماضي الناقص، لأن نقصه يكمن في ماضويته المغرقة في الخيال، والتماهي مع أسطورة ما:

حدائِقُكِ السكّرُ كانت تضم الغيوم...

وقوله: "كان صوت البلابل رجعاً، خرافيةٌ روحُه...

وهكذا يرافق المحبوبة ليدخلها مدينة السحر المدهش، وفي ملكوت البوح، يريد من ذاتيهما أن تتماهيا وتحلا الطِلّسِم.

إنه الوطن الجديد، وطن الحلم والطمأنينة... فيا أيتها الفكرة الصورة ـ الإحساس، ويا أيها الشعر المعجزة:

أميطي اللِثام عن الكَنزِ واللُغز والأبجديةِ والسحر

قولي لنا نحن أطفالكِ السارحين ـ تعاويذَك المصطفاةَ/

انحري التوتَ والجسدَ الأنثويَ ونارَ الملوكِ وشوقَ المسلاتِ

إنها احتفالية بوهيمية، أو طقسٌ بابلي أو فرعوني لقيامة وطن خرافي يتمنى المبدع أن تقوم احتفالية حلّ اللُغز، والوصول إلى حوافي الحلم. أما سبب الإصرار على تحويل الخرافة إلى حقيقة؟ يكمن في (إنكِ فينا).

وهي في الشعراء؛ معنى وغاية، تصاعد توهج، يقوم الشعر عليها، لأن الخيال يجنح صوبها دائماً، فيصور (بشفافية مطلقة ولافتة ورائعة) حراك الوطن الطلّسم الذي لا يمكن فك لغزه إلا بالتقاء قطبي الروح وهي تختال حرة على صفحة مغناطيسها الصوفية.

والشاعر سليل شعر، فجده لا يتوب عن الشعر الدرامي الشعبي الذي يحث الروح على الانعتاق أي أنه ابن أمة شاعرة كما وصفت.

ويستمر النشيد إلى آخر لقطة شعرية، ونأمة إحساسية، ليظل الأمل ملقياً معذباً على أسنان سين

التنفيس بلذه كتلك التي يشعر بها فقير هندي افترش المسامير ليطهّر روحه

"ستعبر يوماً حدود البلاد.../ تلك البلادُ التي أكلت عمرنا..../

إنه التطهر بالألم أثقال الهموم، وفي قمة الحزن ولأمل، كان دوي الصواريخ وانهمال القنابل فوق الرؤوس، إنه هادم الذات الغازي القوي المستكبر بإمكاناته، المغتر بقوته، يوقظ الروحَ من حلمها، فتعود إلى الواقع المأساوي، فترى فوضى وخراب، هي ذي لغنة التاريخ:

هل مر عام بلا خوذة/ أو انقلاب/ وموت/ وأيدٍ مقطّعة/ وأصابعُ مبتورةٍ.. يا اللّه.

هوذا يجأر بالشكوى، يبلغ قمة احتجاجه ورفضه، ليضعنا أمام معادلة تحل اللغز، وتدلنا على سر لوحته الشعرية المبدعة: "لماذا الهروب إلى الحلم"، بسبب كل ما تقدم إذن إنها وقفة أمام الرغبة في انعتاق الذات من واقعٍ أثقلها، وهمّشها، وفتتها، وهزمها، وطوّح بها في مجاهل الزمن.... فكانت محفة الروح... محنة الوطن

أعلام

ألبير كامي
(Albert Camue)
(1913 - 1960م)

فيلسوف وكاتب فرنسي شهير ولد في مندوفي في مديرية قسنطينة بالجزائر، وتوفي في باريس إثر حادث سير، وتوفي في الحدث نفسه الناشر الفرنسي الشهير ميشال غاليمار صاحب دار نشر غاليمار الشهيرة، ويُنسب إليه وإلى جان بول سارتر أدب العبث والتمرد والثورة، وهما من أقطاب الوجودية العدمية التي سادت في فرنسا في أواخر النصف الأول من القرن العشرين واستمرت إلى مجيء البنيوية في الستينيات، ويرى كامي أن السعادة مفقودة في الوجود، وأن الحياة بلا هدف ولا فائدة، ولذلك كانت أعمالهما بذرة ناجحة لمسرح العبث عند بيكيت وسواه فيما بعد.

لكامي روايات وقصص قصيرة ومسرحيات ومقالات، فأهم رواياته الغريب "Lètranget" المنشورة سنة 1942، والطاعون "La peste" المنشورة سنة 1947، والسقطة "La chute" المنشورة سنة 1956، ومن قصصه القصيرة مجموعة "المنفى والملكوت" "L exet et le royame" المنشورة سنة 1957، ومن مسرحياته كاليغولا "Caligula" 1944، وسوء فهم "Le Malentendu" 1944، وحالة الحصار " L ètat de siege" 1948، والعادلون "Les Justes" 1950م، وهي تعبر عن فلسفة العبث التي اعتنقها وعاشها هذا الأديب الفيلسوف.

197

حوار

مع الروائي ياسين رفاعية

- مقال واحد.. نقلني من (الفرن) إلى (القصر الجمهوري)!
- نزار قباني شاعر لن يأتي الزمان بمثله!
- تمنيت لو أنني كنت مؤلف (الساعة الخامسة والعشرون).
- أنا وزكريا تامر ويوسف شرورو قرأنا قصصنا في المقبرة أولاً!

ياسين رفاعية واحد مِن أكابر كتّاب القصة والرواية عربيا، أديب وحكواتي بالفطرة، استمع كثيراً لدروس القصة القصيرة في (فرن الخبز) الذي كان يمتلكه والده... من خريجي أكاديمية الحياة، عنيت عمال الفرن الذين كانوا رجالاً، وهو فتى بعد، كان ينصت بشغف لقصص عشقهم، يزفر حينما يزفرون، ويتألم حين يتألمون، ويبكي معهم حين يبكون، كانت معايشة من نوع إبداعي خاص بين من يحكي ويقص؛ وبين منتج القصة أو الحكاية ومتلقيها الفتى الذي راح يعرف من القصة أمرين هما: الحياة، والناس، وقد رسّبت مآسي تلك القصص والحكايات التي استمع إليها آثارها الفاجعة في نفس الفتى الذي سيغدو، وهو ابن السادسة عشرة من عمره، منتجاً لقصص عمال (الفرن) وحكاياتهم مكتوبة ومنشورة في الصحف والمجلات.

كانت حياة ياسين رفاعية صعبة وقاسية جداً، حتى ليحسب عارفها أنها منجم من العذاب العلوق بالإنسان، لذلك - وهو بكر والديه - ترك الدراسة في الرابعة عشرة من عمره، والتحق بالعمل الشاق في (فرن) والده، وهناك لم يشو ياسين رفاعية الكعك وحسب، وإنما شوى قصصه على نار كُتب عليها أن تنضج كل ما هو جميل ومميز، لذلك لا أبالغ إن قلت إن نضجاً مختلفاً ومميزاً يرى ويحس في قصص ياسين رفاعية ورواياته لا نجده عند مجايله من أعلام القصة والرواية المعروفين عربياً.

الطفل/ الفتى الذي لم يكمل دراسته في المدرسة الرسمية أكملها في مكانين شديدي التواري والتخفي، والطقسية، هما: الأول: فرن أبيه حيث كان يستمع لقصص عمال الفرن (الذين يكبرونه بعشرات السنوات) وحكاياتهم فيخزنها في غرف الذات المبدعة.

والثاني: المقبرة! نعم المقبرة، حيث كان يأتي إليها ليجالس زكريا تامر ويوسف شرورو (قاص وروائي فلسطيني) من أجل الاستماع لقصة كتبها أحدهم، لكأني بياسين رفاعية كان يفرّغ كل ضجيج الفرن في المقبرة حيث هو الهدوء والإنصات، والوحدة المطبقة، هؤلاء الثلاثة تامر، ورفاعية، وشرورو اكتشفوا مكانهم السري الخاص (المقبرة) من أجل أن يتعلموا فن الاصغاء؛ فن الصفاء.. ليعيشوا ما عاش في حضرة النص؛ حضرة الإبداع.

ياسين رفاعية، ومنذ يفاعته، دخل عالم الكبار بقوة وحضور غير عاديين عبر مرتين اثنتين، الأولى: كانت عندما دخل عالم الكبار في (فرن أبيه)، وقد أيد هناك بنفوذ والده ومكانته (باعتباره صاحب الفرن)، والمرة الثانية كانت عندما دخل عالم الكبار في مجال الكتابة والصحافة، وقد أُيد هناك بقوة نصوصه وبروز موهبته الصافية.

تلك اليفاعة الطموح للمناورة، والتميز... هي التي تسم ياسين رفاعية الشخص أولاً فتجعله كائناً متجدداً على الدوام، وهي التي تسم نصه ثانياً الذي لا يركن إلى ثبات أو سكون أو نجاح.

ياسين رفاعية، وعبر حوار معه، يمنح صفحات (الموقف الأدبي) شيئاً من حضوره، وحزنه، فلا يخرجُ القارىءُ من هذا الحوار إلا وقد عرف الكثير عنه كشخص أخاف الحياة بسطوة حضوره، وقوة صبره، وعن نصه الذي هو مدونة رفيعة الشأن لحياة عاشها أناس كانت علتهم الأولى أنهم مهمشون.

سألته:

❑ **لو أردنا إعادة إنتاج عالم طفولة ياسين رفاعية ما الذي تقولـه، ما الذي تتذكره؟!**

❑❑ إذا أردت أن تسألني عن طفولتي، فما زلت طفلاً، وسأحافظ على طفولتي حتى الموت.

❑ **عنيت كيف كانت النشأة، وما هي أحوال البيئة؟**

❑❑ نشأت في بيئة فقيرة جداً، وجئت من أب عظيم، وأم عظيمة، من ذلك الجيل الأفل الذي كانت الكرامة فيه قبل كل شيء، وهي هدفه الأعلى.

في حي فقير (حي العقيبة) جميع أسره

تتواصل كأنها أسرة واحدة، عشت في جو حميم، فأنا شخصياً رضعت من تسع أو عشر نساء كن من عمر والدتي، ولذلك لي إخوة حتى الآن لم أستطع إحصاءهم، أما العائلة العتيقة التي هي أسرتي (الأب، الأم)، فأنا أول من بصصت النور فيها، ثم توالت الولادات من بطن أمي السخية فأنجب أبي سبع بنات وختمها بصبي.

وعندما جئت إلى هذه الدنيا كان عمر أبي سبعة عشر عاماً، وعمر أمي ثلاثة عشر عاماً، فنشأت معهما إلى أن أصبحا صديقيَّ، مررنا بظروف قاسية فوالدي كان مناضلاً حقيقياً، ومن أجل أن يوفر لنا الخبز والأدام عمل في مهن عديدة، كان يوصل الليل بالنهار.

❑ لكن المهنة التي عُرف من خلالها هي مهنة (الفران) ولطالما تحدثت أنت عنها؟

❑❑ نعم لقد ثبت أبي فيما بعد على مهنة صنع الكعك، وكنت أرافقه إلى الفرن في فترات متتالية، وأذكر أنني عندما حصلت على الشهادة الابتدائية، وكنت آنذاك فتى صغيراً، كنت أقضي نصف وقتي في الفرن، والنصف الآخر في الدراسة حتى تعلمت مهنة صنع الكعك، وعندما ساءت ظروفنا العائلية إلى حد لا يطاق، تخليت عن الدراسة وأنا في الصف التاسع، والتحقت بفرن أبي معاوناً له، وبراتب مقداره خمس ليرات يومياً، وحملت عن أبي عبئاً كبيراً في هذا الفرن كي أمنحه قليلاً من الراحة، فكنت أخرج من البيت عند منتصف الليل وأظلّ فيه حتى الساعة السادسة من مساء اليوم الثاني؛ أعمل واقفاً، وأحمل أكياس الطحين... وأحياناً حين أتعب أنام على أكياس الطحين.

❑ ومتى بدأت تفكر بالكتابة للمرة الأولى؟

❑❑ في تلك الفترة، وقبل أن تخطر ببالي الكتابة، كنت على تواصل حميم مع عمال الفرن فأسمع كل يوم من أحدهم قصة أو حكاية، قصة عشق فاشلة لأنهم كانوا جميعاً محبين فاشلين، فخطر ببالي آنذاك لو أنني أستطيع كتابة هذه القصص، ومن غير ما قصد صرت أشتري كتباً وأقرؤها بدءاً من القصص البوليسية (شارلوك هولمز، وأرسين لوبين) إلى الأدب الروسي، إلى الأدب الأمريكي (همنغواي، جون شتاينبك)، وأظن أنني تأسست على قراءة الأدب الغربي قبل قراءة الأدب العربي.

وقد كنت هاوياً لقراءة الروايات، فلم أترك رواية مترجمة إلى العربية آنذاك إلا وقرأتها، كان هناك شاب صغير يتجول في حينا القديم (حي العقيبة) حاملاً صندوق البويا (ماسح أحذية)، يشتغل على مسح أحذية الناس، كان شاباً لطيفاً، وعلى وجهه مسحة من الحزن العميق، اقترب هذا الشاب من قلبي كثيراً وأصبح صديقي وكان يروي لي في كل يوم قصصاً من حياته وحياة أبيه المتوفى ووالدته العجوز التي ليس لها سواه، تلك القصص شكلت عندي فكرة قصة فكتبتها وكان عنوانها (ماسح الأحذية)، كتبتها في الأصل بعدما قرأت إعلاناً عن مسابقة للقصة القصيرة في مجلة تصدر في العراق، عنوانها (أهل النفط) كان يرأس تحريرها جبرا إبراهيم جبرا، كتبت هذه القصة وأرسلتها إلى

المسابقة، وفوجئت أنها نالت الجائزة الأولى، وكانت الجائزة عبارة عن ثلاثمائة ليرة، وهذا مبلغ كبير آنذاك، أذكر أن أحد موظفي مكتب الشركة في دمشق اتصل بي لأقبض المبلغ، وحينما أخذت المبلغ ذهبت إلى ماسح الأحذية وقاسمته إياه.

وحين أعطيته نصف المبلغ بكى وقد فوجىء تماماً، قال لي بالحرف الواحد ليس لدينا سجادة، والدنيا شتاء وبرد، سأشتري بهذا المبلغ سجادة، فقلت له افعل ما تشاء، وقد عرفت أنه اشترى سجادة بمائة ليرة، وفوجئت في الليلة التالية أنه جاء إليّ ودعاني إلى العشاء في بيته المؤجر، وهناك تعرفت إلى أمه العجوز التي حدثني عنها طويلاً. أذكر أن تلك الأم رفعت يديها إلى السماء وقالت في دعاء شجي: يا رب لا تجعل هذا الشاب(تقصدني) يحتاج إلى إنسان طوال حياته، وكأن هذا الدعاء يتلبسني حتى الآن.

فأنا لم أحتج لإنسان والحمد لله على الرغم من ظروفي الصعبة التي مررت بها (بعجرها وبجرها)..

❑ كم كان عمرك يوم كتبت تلك القصة؟

❑❑ كنت في السادسة عشرة من عمري وكانت قصة (ماسح الأحذية) فاتحة جيدة ومشجعة للكتابة القصصية، وأول من جعلتهم أبطالاً لقصصي في تلك الفترة، هم رفاقي العمال في الفرن، فإذا كان أحدهم يحب امرأة في حياته تشبه ليلى فوزي كان يعلق صورة تلك الفنانة على الحائط، ويقول هذه حبيبتي حتى صارت كل جدران الفرن معرضاً لحبيبات العمال.. لكي تدلل على فشل تجاربهم العاطفية.

أحدهم كان يكره أنور وجدي لأنه يحب ليلى مراد، فقال لنا ذات مرة إذا تزوجت سأسمي ابني أنور فقلنا له كيف تسميه أنواراً وأنت تكره أنور وجدي؟ فقال من أجل أن أضربه كفين في كل صباح. بالفعل كانت أحاسيسي تجاه هؤلاء الشبان حميمة جداً، فعندما يتكلم أحدهم عن الحب كان يبكي من فرط الأحاسيس، هؤلاء كانوا المنبع الأساسي لقصصي القصيرة، وإذا عدت إلى مجموعتي (الحزن في كل مكان) ستجد أن جميع أبطالها من العمال والمشردين.

❑ وهل كانت صناعة الكعك المهنة الوحيدة التي عملت عليها؟!

❑❑ لا، ففي ظروف قاسية أخرى أي في أواخر الحرب العالمية الثانية، أوقفت الدولة تزويد أفران الكعك بالطحين، وكانت المؤسسة التي توزع الطحين اسمها (الميرا) هي التي توفر الطحين للخبز، لذلك وقعنا في حالة عطالة طويلة عن العمل، في تلك الفترة عملت عند صانع أحذية (كندرجي) وكنت في الخامسة عشرة أو السادسة عشرة من عمري، وكانت مهمتي عند صانع الأحذية هي تجليس المسامير المعوجة، فكانت أصابعي تُدمى من ضرب الشاكوش، قضيت بضعة شهور عنده كانت من أقسى الشهور التي عشتها في حياتي، وحين استطاع والدي الحصول على الطحين شهرياً، كان يصنع الكعك ليلاً،

ويبيعه في النهار بالتهريب للبقاليات، وأنا شخصياً كنت أحمل صاج الكعك الطري المعجون بالسكر، وأبيعه داخل سينما [غازي]، أنادي على الكعك: [كعك طيب، كعك حلو، كعك طري] وما أن ينتهي الفيلم حتى أكون قد بعت حوالي (50) كعكة، وسعر الواحدة آنذاك قرش واحد، ثم توالت الأحداث الصعبة، فأصر أبي على إعادتي إلى المدرسة لكني تعودت على حياة أخرى غير حياة المدرسة، فكنت أهرب من المدرسة، وأستعين بأصدقاء أبي لا بأبي عندما أنقطع عن المدرسة لكي أعود إليها، متوسطين لي تحت حجج أنني كنت مريضاً أو ما شابه ذلك فأعود إلى المدرسة، هذه الحياة ما بين الفرن والمدرسة والقراءات الفردية هي التي شغلتني.

❑ ومتى كانت بداية النشر، وأين؟!

❑❑ كانت هناك جريدة سورية اسمها (الشعب) كانت مكاتبها مجاورة لفرن أبي، وكان مدير تحريرها الكاتب المعروف عادل أبو شنب، كنتُ أخذ إليه قطعة أدبية تشبه الشعر، فأعطيه المقطوعة، وأُدخل له، دون أن يشعر بي، كيساً من الكعك أواريه خلف مكتبه، وبعد ثلاثة أيام أو أربعة أعود بقطعة جديدة من الشعر، وبكيس جديد من الكعك، وقد فوجئت حين عدت إليه في ثاني مرة بأن وجدت كيس الكعك القديم ما زال موجوداً خلف مكتبه، فقلت له أستاذ عادل ألم تنتبه إلى هذا الكيس! فقال لي لا أدري لمن هو! قلت له أنا جئت به إليك! فضحك وراح يهتم بي أكثر، وأنا شخصياً كنت مهتماً بقصصه ومعجباً بها، فقد كان من أوائل المجددين في مجال القصة القصيرة، وحين انتبهت الدولة إلى أن أبي يُهّرب الطحين، قامت وختمت الفرن بالشمع الأحمر، فاضطر أبي وبمسعى من صديق له أن يعمل حارساً ليلياً، وكانت المنطقة التي يحرسها هي منطقة شارع السنجقدار، وسينما راديو التي أصبح اسمها فيما بعد (سينما النصر)، فكان أبي يصطحبني إلى تلك السينما، ويدخلني إليها مجاناً باعتباره حارساً للمنطقة التي تقع فيها، وكانت هذه السينما تعرض فيلماً عن (زورو) و(طرزان) ثم بعد ذلك تقدم فاصلاً تمثيلياً حيّاً يقدمه عبد اللطيف فتحي، الذي كان يعتمد على النكتة، وحين يهم بالدخول يصرخ (يا ساتر).

وكان يتعاقب على هذا المسرح ثلاثة من الكوميديين المسرحيين هم عبد اللطيف فتحي، ومحمد علي عبده، وسعد الدين بقدونس.

وكانت تلك السهرة تختتم عادة بأغنية لسيدة تغني لأم كلثوم اسمها (نور الصباح) فأنا وفي عمر ستة عشر عاماً عشقت أغاني أم كلثوم بسبب استماعي لأغنيات تلك المطربة، وكانت السهرة تنتهي في الواحدة ليلاً، وعندئذٍ أذهب إلى كوخ والدي الحارس (وهو كوخ خشبي) فأجده جالساً في الكوخ مشعلاً النار في برميل صغير، فيقول لي (شوف يا بابا أنا نعست خذ هذا القلبق (الطربوش) ضعه على رأسك، وخذ هذه العصا وتجول في المنطقة،

واضرب على أبواب المحال بقوة حتى يشعر الناس أن الحارس موجود، وخذه هذه الصفارة، وصفّر بها، وانتبه من الدوريات التي تراقب الحراس، إن صادفتها تعال وأيقظني حالاً.

❑ طيب إذا كان ليلك مملوءاً بهذه الأشغال، فماذا كنت تفعل نهاراً؟

❑❑ في تلك الفترة كنت أكتب بين الحين والآخر، وأرسل قصصي إلى الجرائد السورية (دمشق المساء، النصر، الأيام، الأخبار) لتنشر فيها مجاناً دون أية مكافآت.

❑ في تلك الأثناء قامت الوحدة بين سورية ومصر... هل تتذكر شيئاً عنها؟

❑❑ عندما قامت الوحدة خرجت مع المتظاهرين في الشوارع، ننادي بالوحدة العربية ونحن سعداء جداً بهذا الإنجاز التاريخي، ما أذكره هو أنني كتبت مقالاً عن هذه الوحدة ونشرته في جريدة (دمشق المساء) وكان مقالاً من القلب، فيه سعادة وأحلام كبيرة وأحاسيس ومشاعر جياشة تجاه الوحدة، وقد لفت الانتباه فعلاً، وذلك لأنه بعد يومين أو ثلاثة من نشره دخل ثلاثة أشخاص إلى فرن أبي وسألوه عني (بعد أن ترك عالم الحراسة، وعاد إلى مهنته القديمة حين أصبح الطحين متوفراً) فتوجس أبي منهم خيفة وسألهم لماذا يسألون عني؟! فقالوا له نريده لأمر خاص.

فخاف أبي عليَّ، وطلب مني أن أذهب إلى بيت عمتي، أي أن أتوارى عن الأنظار، وقال لي جماعة من مخابرات عبد الحميد السراج يسألون عنك، فخفت وتواريت فعلاً، ولكن هؤلاء الجماعة ظلوا يسألون عني، وقد أدرك أحدهم أن والدي يكذب عليهم، فتقدم منه وقال له: يا عم، ابنك، وبطلب من الرئيس عبد الناصر، يريدونه في المكتب الصحفي في القصر الجمهوري! فدهش أبي وقال لهم ابني كعيكاتي فماذا سيصنع لكم في القصر الجمهوري؟ فقالوا له لا ندري، ما ندريه هو أنهم يريدونه، عندئذٍ جاء والدي إلى بيت عمتي وأخبرني أن الجماعة يريدونني في القصر الجمهوري، فذهبت إليهم حيث كانوا منتظرين لي في فرن الوالد، ومن هناك.. من (الفرن) أخذوني إلى (القصر)؛ نقلة مذهلة لم أكن أحلم بها إطلاقاً.

❑ ولماذا أخذوك؟!

❑❑ أخذوني لكي أعمل في المكتب الإعلامي في القصر، وبراتب شهري قدره (850) ليرة سورية، وقد كان هذا المبلغ كبيراً جداً أيامذاك (راتب وزير) وقد سألني مدير المكتب الصحفي في القصر الأستاذ نشأت التغلبي: أتعرف من كان واسطتك لكي تأتي للعمل في القصر الجمهوري، قلت له: من؟! قال لي: صديقتك كوليت خوري، بالفعل فوجئت، ولكني لم استغرب، لأنني كنت أتردد على بيت السيدة كوليت، وقد كانت، وهي في بداية حياتها الأدبية، تستقبلنا في بيتها نحن مجموعة من الأدباء، وكنت آنذاك أحب فتاة، أصبحت فيما بعد كاتبة مشهورة، وكانت تعذبني

كثيراً.

فأحكي لكوليت عنها وأشكو لها وأبكي على كتفها، فتواسيني.

آنذاك كنت صاحب نفوذ في القصر، فبعد أن كنت أذهب إلى الفرن بالقبقاب، صارت تأتي سيارة القصر وتأخذني من مدخل الحي الذي نقيم فيه لأنها لا تستطيع الدخول إلى أمام البيت، وحين كنت ألبس (الأفرول) في الفرن، صرت ألبس البدلة، وقد أصدرت في ذلك الحين مجموعة (الحزن في كل مكان) عام 1960، ونشرها لي، بواسطة نفوذي، مدحت عكاش، وعندما وقع الانفصال، قبضوا عليّ كمصري وألقي بي في الملعب مع آخرين.

وعند التحقيق اكتشفوا أنني سوري، فأطلقوا سراحي، بعد ذلك بحوالي شهر أو شهرين، أعادوني إلى القصر الجمهوري، وقد كان زميلي في المكتب الإعلامي آنذاك الأديب اسكندر لوقا الذي ما زال ليومنا هذا في عمله، وبعد فترة فوجئت بقرار تسريحي من القصر بتهمة (الشيوعية) وأنا لم أكن شيوعياً لا في البدء، ولا في النهاية، فقلت لأبي هاقد عدنا إلى الفرن يا أبا ياسين، ولم تمض سوى أيام حتى أتى أحد رجال (التحري) المخابرات

إلى الفرن وكنت موجوداً، وقال لي رئيس الشعبة السياسية يريد أن يراك، فقلت له: لماذا؟ قال: لا تخف، يريد رؤيتك، وكان اسم ذلك الشخص شتيوي سيفو الذي أصبح وزيراً فيما بعد، وكان مكتبه خلف وزارة الثقافة: ذهبت إليه فاستقبلني استقبالاً جيداً، وقال لي بالحرف الواحد: أنا أعرف الشيوعيين فرداً فرداً في هذا البلد، وأنت لم تكن شيوعياً في كل حياتك لكن أحد المقربين لك في العمل وأحد أصحابك وشى بك في أذن مدير القصر بأنك شيوعي فطرودك من الوظيفة، أنا أعرف بأنك مظلوم لذلك سأكلم الدكتور يوسف شقرة [أمين عام وزارة الثقافة] من أن أجل أن يضمك إلى وزارة الثقافة كموظف، وسألني ما رأيك؟ قلت: يا ريت! فعلاً اتصل به، فقال له يوسف شقره، أرسله إليّ.

وكانت المسافة قريبة جداً، فذهبت إليه، فاستقبلني استقبالاً جيداً، وكان عنده الكاتب الكبير فؤاد الشايب، ويبدو أنهما كانا يتحدثان عني، لأن فؤاد الشايب أمسك بيدي، وقال تعال ياسين إننا نؤسس لمجلة اسمها (المعرفة) ستكون سكرتيراً لها، وبالفعل صدر العدد الأول من المجلة على يدي، وبقيت في مجلة المعرفة من عام 1961 إلى عام 1965.

❑ ولماذا تركت العمل في مجلة المعرفة؟!

❑❑ كان في ذلك الحين أحد معلمي المدارس، يرسل مقالات إلى المعرفة، وكان فؤاد الشايب يرفض نشرها، وإذا بهذا الشخص يأتي وزيراً للثقافة، فقام أحد المقربين الذي يريد الإساءة لي، وقال له مقالاتك موجودة في درج ياسين رفاعية، فكان أول قرار يوقعه الوزير هو تسريحي، فؤاد الشايب انزعج جداً، وقال لي سأترك المجلة، وبالفعل طلب من الوزارة انتدابه ليكون مدير مكتب الإعلام التابع للجامعة العربية في

الأرجنتين، واستلم وظيفته في المجلة أديب اللجمي، في ذلك الوقت سافرت إلى بيروت، وعملت مسؤولاً أدبياً في مجلة (الأحد) التي كان رئيس تحريرها آنذاك رياض طه، وسكرتير تحريرها طلال سلمان (رئيس تحرير السفير الآن) وكنا معاً في غرفة واحدة، وعندما توفي في دمشق، صاحب مجلة المضحك المبكي حبيب كحاله الذي هو خال كوليت خوري عدت إلى دمشق لأشترك في تشييع الجنازة، وإذا كتفي إلى كتف وزير الثقافة الذي نقر بأصابعه على كتفي فألتفت نحوه، وسألني ألم تجع بعد؟! قلت له: يا فلان يوجد عندي فرن أبي، فهل نبعث لك كيساً من الكعك، فارتجف، وابتعد عني!

❑ **عندما عدت إلى بيروت بقيت في جريدة الأحد؟!**

❑❑ عندما عدت إلى بيروت أُتيحت لي فرصة عظيمة جداً فقد اتصل بي صاحب جريدة الرأي العام الكويتية عبد العزيز المساعيد وطلب مني افتتاح مكتب للجريدة في بيروت براتب شهري مقداره خمسة آلاف ليرة لبنانية (حوالى 2000 دولار) وقال لي (خذ أجمل بناية في بيروت لنؤسس فيها مكتب الجريدة، فاخترت بناية جميلة في شارع الحمراء اسمها بناية (الديرادو) وكان المكتب عبارة عن أربع غرف، الغرفة الرئيسية كبيرة جداً وتقارب في حجمها غرفة الوزير في وزارة الثقافة حيث كنت أعمل، فوصفت للفتاة التي ستؤثث الغرفة، مكتب وزير الثقافة ليكون مكتبي مثله تماماً، وبعد عدة أشهر جاءني الدكتور يوسف شقره ليزورني في بيروت، استقبلته السكرتيرة، ثم جاءت إليّ وقالت يوجد شخص اسمه يوسف شقره يريد رؤيتك، فهببت إليه مرحباً، وعانقني وقد دمعت عيناه، وسألته هل هذه الغرفة أجمل أم غرفة وزير الثقافة؟ فضحك!

❑ **لكنك عملت فيما بعد في جريدة الثورة بدمشق؟**

❑❑ نعم، فحين توقفت مجلة (الأحد) بقيت عدة أشهر دون عمل، وإذ بي التقي بشخص أردني من أصل فلسطيني، فسألني ماذا أعمل، فقلت له أنا عاطل عن العمل، فاتصل بشخص اسمه حبيب حداد وقال له ياسين رفاعية كاتب ولا يجوز أن يظل دون عمل، فأرسلني إليه، ذهبت إليه، فاتصل بوزير الإعلام، وطلب منه أن أعين في جريدة الثورة، وهذا ما حدث فعلاً فأصبحت محرراً في جريدة الثورة.

❑ **لكنك ما لبثت أن تركت جريدة الثورة؟!**

❑❑ فعلاً تركتها لظروف لا أريد شرحها.

❑ **أود أن نتوقف قليلاً عند قصصك، فقد أحدثت مجموعتك (العصافير) ضجة أدبية واسعة حين صدورها؟**

❑❑ صدرت (العصافير) بعد توقفي عن الكتابة أحد عشر عاماً، وفوجئت بأن هذه المجموعة أحدثت ضجة كبرى في الصحافة اللبنانية حيث وجدوا فيها نقلة نوعية في كتابة القصة العربية، وقد وصلت شهرتها إلى مصر، فدعاني في ذلك الوقت وزير الثقافة المصري يوسف السباعي لزيارة مصر وبالفعل سافرت مع زوجتي المرحومة أمل جراح إلى مصر، وعقدت هناك ندوات عديدة حول هذا النوع الجديد من القصة، وأذكر أنني في إحدى حفلات العشاء قدمت نسخة من (العصافير) إلى نجيب محفوظ، فقال لي في اليوم التالي وفي حفلة أخرى وبحضور عدد من الكتّاب المصريين: يا ياسين لقد أذهلتني، وشجعتني على أن أكتب مجموعة قصص قصيرة، وبالفعل بعد فترة قصيرة صدرت لنجيب محفوظ مجموعة قصص جديدة.

❑ وما الذي ولّده هذا النجاح في نفسك؟

❑❑ بسبب هذا النجاح الكبير طبعت المجموعة أربع طبعات متقاربة زمنياً، استعدت أنفاسي، فعدت إلى الكتابة بنشاط مع أن الحرب الأهلية اللبنانية قد نشبت، فأصدرت روايتي (الممر)، وقد طبعت مرتين في سورية ولبنان، ثم أصدرت روايات عديدة هي: (مصرع ألماس) و(وردة الأفق)، و(دماء بالألوان)، و(امرأة غامضة)، و(رأس بيروت)، و(أسرار النرجس)، و(وميض البرق).. كما صدرت لي ست مجموعات قصصية، وكتاب في السيرة هو (رفاق سبقوا) إلى جانب كتب نثرية تحت عنوان (نصوص في العشق).

❑ وكيف عشت الحرب الأهلية اللبنانية؟

❑❑ من غير شك مررت بظروف صعبة في أثناء الحرب الأهلية في لبنان، وتعرضت إلى الخطف فيها، وبعد الغزو الإسرائيلي للبنان غادرت إلى لندن حيث عملت فترة مسؤولاً ثقافياً في مجلة (الدستور)، ثم انتقلت إلى جريدة (الشرق الأوسط) حتى عام 1996، وعدت بعد ذلك إلى بيروت مراسلاً لجريدة الشرق الأوسط 1996، ثم تفرغت للكتابة وبقيت فيها إلى أن عملت على رئاسة القسم الثقافي في جريدة المحرر حيث أكتب الآن، كما أكتب في صحف ومجلات عربية عديدة عن كتب صدرت حديثاً.

وقد مرت بي خلال هذه الفترة أربع فواجع متتالية، وفاة الوالدة، ووفاة الوالد، ووفاة الزوجة، ووفاة الابنة، وإذا أردت أن تختم هذا الحوار فلنقل معاً ما زال ياسين رفاعية يعيش.

❑ أود أن أسألك عن رأيك بالتجارب الأدبية التالية:

❖ **عادل أبو شنب**: اعتبره كاتباً متميزاً في القصة القصيرة، له خط واضح، وكان مجدداً فعلاً في القصة القصيرة بالنسبة لجيله، وأحببت قصصه كثيراً خصوصاً مجموعته الأولى (عالم ولكنه صغير).

❖ **كوليت خوري**: الإنسانة والكاتبة شخصية واحدة.

كتبت بالفرنسية والعربية، وستظل رواية (أيام معه) من أجمل أعمالها، وإن كان لي من رأي في هذا المجال أقول لكوليت الفضل الكبير في شق الطريق أمام الكاتبات السوريات اللواتي ظهرن فيما بعد.

❖ **عبد السلام العجيلي:** أمير القصة القصيرة لغة وموضوعاً.

لقد قرأت له قصة قبل ثلاثين عاماً ما زلت أتذكر تفاصيلها حتى الآن، وكانت من أجمل قصصه، وعنوانها (مصرع أحمد بن محمد حنطي) وقد تحدثت عن هذه القصة أثناء تقديم له في الجامعة الأمريكية في بيروت.

❖ **نزار قباني:** كان صديقي على مدى أربعين عاماً، كنت قريباً منه أكثر من أهله، وملتصقاً بمآسيه أكثر من أهله، شاعر الوجدان والروح، ولن يأتي زمان بمثله.

❖ **فؤاد الشايب:** أستاذي وعلى يديه تعلمت كيف تبنى القصة القصيرة، وكيف تخرج من السرد العادي إلى البناء الفني شكلاً ومضموناً.

❖ **زكريا تامر:** رفيقي منذ الشباب الأول، وجاري في الحي، وكنا نقرأ قصصنا لبعضنا بعضاً في مقبرة الدحداح، هو أكبر مني في العمر، فكنت اعتبره أستاذاً، وعندما يقرأ قصة من قصصي يبستم ويقول جملة واحدة: هذه يا ياسين قصة جيدة أحببت زكريا لأننا من نفس الطبقة، عانينا ما عانيناه وتشردنا معا.

وكان هناك صديق لنا فلسطيني، نقرأ نحن وإياه القصص في المقبرة هو يوسف شرورو، كان يوسف من عائلة متوسطة الحال، بينما أنا وزكريا كنا فقيرين جداً، زكريا تامر متفرد في كتابة القصة التي لم يتخلَ عنها ولم يكتب غيرها.

❖ **غادة السمان:** أنا أول من نشرت لها، وأول من اكتشف موهبتها، وقد اعترفت بذلك في مقابلاتها الأدبية، قد أقول لك إنها كاتبة خطيرة جداً، خطورتها إيجابية في خلق نماذج في قصصها نعيشها ونراها ولكن لا ننتبه إليها، كاتبة كبيرة بكل المقاييس.

❖ **حنا مينة:** هذا الروائي الذي كتب حتى الآن خمساً وثلاثين رواية والذي يستطيع أن يكتب رواية في بضعة أشهر، أحببت رواياته الأولى (الشمس في يوم غائم) (الدقل) (المصابيح الزرق).. (الياطر) أكثر من رواياته القصيرة التي ينشرها الآن.

❖ **سعيد حورانية:** رحمه الله، كان شخصية قوية، وكانت لقصته شخصية قوية أيضاً، والموضوعات التي تناولها معظمها مأساوي، وحزين... وهي الحياة التي عاشها، وقد خسرنا فيه كاتباً كبيراً كان من الممكن له أن يثري أعمالنا الأدبية بروائع غير مسبوقة.

❖ **شوقي بغدادي:** شاعر أكثر مما هو كاتب قصة ورواية، لكنني أجد فيه الشاعر الكبير الذي يكتب الشعر بالروح والدم، وهو مميز.

وشخصية فريدة في هدوئها الظاهر، وغليانها الداخلي، ومن جيله لم يبق لنا سواه

أطال الله عمره.

❖ **هاني الراهب:** أحببت روايته (المهزومون) حين كان طالباً في الجامعة، كانت عفوية وصادقة، وأحببت له (ألف ليلة وليلتان)، ورواية (رسمت خطاً على الرمال) عدا عن كونه باحثاً مهماً.

❖ **وليد مدفعي:** هو من الكتاب الساخرين، وليس لنا في ذلك الجيل كاتب بهذا المستوى الذي وصل إليه وليد مدفعي، وقد نشرت له في بيروت روايته الكبيرة (غرباء في أوطاننا) قبل ثلاثين سنة، وقد استشهد بها طلال سلمان منذ أشهر في جريدة السفير حين قال مازلنا غرباء في أوطاننا، أرجو الله أن يعافيه.

* **وليد إخلاصي:** جدد في الرواية فعلاً نقلها من السرد إلى التجريب، وخصوصاً عندما مزج التراث بالمعاصرة، واستمد من التاريخ العربي الكثير ليطّعم بها أعماله، في مسرحياته كان بارعاً في تشكيل الشخصيات.

❖ **جمانه طه:** معجب بكتابها عن الأمثال (الجمان في الأمثال) وقصصها في (الأبواب) مذهلة، وهي كاتبة مختلفة عن ما هو حولها، وصاحبة قصص مفاجئة.

❖ **يوسف أدريس:** لم أحب كتابته، مع أن شخصيته كانت مختلفة عن الشخصية المصرية، في شخصيته إدعاء، وغرور، وقصصه فيها تأليف لا صدق فيه.

❖ **فؤاد التكرلي:** كاتب جيد، أحبه كثيراً في قصصه القصيرة.

❑ **ما الكتاب الذي كنت تتمنى لو أنه كان لك؟**

❖ عالمياً: قرأت أعظم رواية، رواية (الساعة الخامسة والعشرون)، وقد أثرت بي هذه الرواية تأثيراً فظيعاً، وكنت أتمنى لو أنها كانت لي.

* عربياً، أحببت يوسف الشاروني وتمنيت لو أنني كتبت قصصه الرائعة والعظيمة.

❖ وسورياً، أحببت عبد السلام العجيلي، وتمنيت لو كانت بعض قصصه لي.

❑ **لو التفت إلى الوراء، هل تتمنى أن تستعيد حياتك كما كانت؟**

❑❑ أتمنى ألا تعاد حياتي مرة ثانية.

❑ **من هم أساتذتك الذين تعلمت منهم؟**

❑❑ الكتاب الروس تولستوي، دوستويفسكي، غوغول... هؤلاء أساتذتي.

❑ **هل أنت متفائل تجاه القصة والرواية عربياً؟**

❑❑ متفائل بالرواية. متشائم في القصة.

متفائل بما كتبته المرأة من روايات.

❑ **ما رأيك في الرواية في لبنان؟!**

❑❑ أحب كتابة إلياس خوري - رشيد الضعيف. حسن داوود.

❑ **وما هو دور المرأة في حياتك الأدبية؟!**

❑❑ أنا مررت بمعرفة العديد من النساء.

وأحببت حتى الطفاف، وكنت مخلصاً في كل حب عشته، بدليل أن كل حبيباتي

أصبحن صديقاتي فيما بعد، أي لم أنفصل عنهن.

❑ **ومن شد انتباهك في القصة والرواية عربياً وعالمياً.**

❑❑ خلال السنوات العشر الأخيرة:

لفت انتباهي: سهيل الشعار (سورية) لنا عبد الرحمن (لبنان) أنيسة عبود، خليل صويلح.

❑ **ماهو الكتاب الذي تحب أن يرافقك؟**

❑❑ كتب كولن ولسون. ألبير كامو

جيمس جويس.

أعلام

قسطاكي الحمصي
(1858 - 1941)

ناقد وشاعر من أهل حلب مولداً ووفاة، وهو من أصل حمصي، درس في حلب فترة، ثم انصرف وهو شاب إلى ممارسة الأعمال التجارية والمصرفية، ونجح في ذلك، سافر إلى فرنسا غير مرة، وزار بيروت والآستانة ومصر، وتعرف إلى أبرز أعلام النهضة العربية، واشتُهر بصداقته لإبراهيم اليازجي، هجر التجارة سنة 1905 وانصرف إلى الكتابة وزيارة فرنسا وبريطانيا وإيطاليا ومصر، واهتمّ بعلوم العربية إلى أن أصبح عضواً من أعضاء المجمع العلمي العربي بدمشق، وكان يتقن من اللغات الأجنبية الفرنسية والإيطالية والإنكليزية.

خلف قسطاكي عدداً من الكتب، وهي: "منهل الوتاد في علم الانتقاد" - ثلاثة أجزاء، وهو كتاب من الكتب التي أسست للنقد العربي الحديث، صدر الجزآن الأول والثاني في مصر سنة 1907، ثم صدر الجزء الثالث في حلب سنة 1935، وتأثره بالنقد الفرنسي وأعلامه في هذا الكتاب، واضح، وتكمن أهمية هذا الكتاب في القواعد والأحكام الكلية التي اشتمل عليها، والدعوة إلى أن يكون النقد علماً مستقلاً، وله كتاب بعنوان "السحر الحلال في شعر الدّلاّل" وديوان شعر، ومجموعة أناشيد بعنوان "أناشيد من العهد القديم"، وله كتاب هامّ في التراجم بعنوان "أدباء حلب ذوو الأثر في القرن التاسع عشر.

مسرح

نهاية العالم

موشيه شامير
ت. فؤاد أبو زريق* ـ سورية

إن المهاجر اليهودي الذي يأتي إلى الأرض العربية سرعان ما يصدم بالمعاناة التي تحف بحياته في ظل الصهيونية، ويكتشف أن الصهيونية قد قامت بخداعه عندما صورت له (الأرض) بأنها مبعث الراحة ليصدم بأن **الصهيونية** لم تقدم له أي شيء، على العكس تماماً، فهي تأخذ منه، ويصور موشيه (شامير) في مسرحيته (نهاية العالم) معاناة اليهود الذين قدموا إلى فلسطين وكيف تحاول الصهيونية إيجاد مسوغات لإبقائهم وتعزف، لذلك، على أوتار الدين عبر لسان (ليفي) الذي يحاول تهوين هذه المعاناة بالكلام فقط، وسنعرض فيما يلي المشهد الأول من هذه المسرحية علناً نسلط الضوء على بعض مظاهر المعاناة التي يجدها المهاجر الجديد في ظل

---

* باحث ودارس، له العديد من المؤلفات المطبوعة.

الصهيونية:

الفصل الأول
المشهد الأول

(أمام المشاهدين ـ ساحة الموشاف المركزية
ـ حانوت
ـ روضة أطفال
الوقت: بعد الظهر

يسمع صوت من الروضة. الأطفال ينشدون، يقطع النشيد صوتُ المربية).

صوت المربية والآن أيها الأطفال ـ ليرسم كل واحد منكم صورة أبويه يعملان في المزرعة التعاونية

ماري ليفي: (يجلس على إحدى درجات الحانوت، يشحذ سكينه، يجربه على ظفره، ثم يقول بسخرية): (أبويه) يعملان في المزرعة! وهل يعرفون رسم أبيهم وأمهم يعملان في المزرعة؟ هل رأى أحدهم أباه وأمه يعملان في المزرعة! أبداً! فهم بحاجة للمال!.

يقولون: إن الأرض لن تعطيك محصولاً دون أن تدفع لها مالاً، والسماء لن تعطيك مطراً دون أن تدفع لها مالاً!

(يملأ كأس ماء من الصنبور جانب الحانوت).

كوغلمان: (يخرج من الحانوت، وهو يكنس): وأنت يا ليفي ـ عدتَ ثانية لهدر الماء؟

ليفي: (ينزل عن الدرج ويسقي شتلة البندورة جانب جدار الحانوت).

كوغلمان: وهل تصدق أنك ستحصل على شيء من هذه "الشتلة"؟

ليفي: ليس فقط من هذه، بل ومن الشتلة التي أسقيها في "تلمي غؤولاً" أيضاً، ومن شتلة الفلفل الصغيرة جانب حانوت الألبان في "تل نيتسان" ومن الماعز المربوطة في حظيرة (رحميم) ابن أختي في "سعداه".

كوغلمان: هو. هو ـ هو! يا لها من مزرعة كبيرة!

ليفي: أنت بهذا، لا تسخر مني بل من نفسك! لو أني معافى وشاب مثلك ـ هل كنت أتجول من مستوطنة إلى أخرى أطلب ما أسدّ به رمقي وأعمل ذباحاً ومطهر أولاد وواعظاً؟ لو أني معافى وشاب مثلك لرعيت ألف شتلة بندورة! نعم ألف شتلة!

(كوغلمان يكنس فضلات الحانوت باتجاه شتلة البندورة)

على رسلك، يوجد شيء ما هنا!

كوغلمان: لا بأس، فهذا سماد لحديقتك!

ليفي: لا تسدي لي معروفاً! احتفظ بالسماد لنفسك، طيلة النهار

تكنس!

كوغلمان: أنا، كما تعرف، أكره القذارة (وهو يتابع الكنس)

ليفي: ليس الموضوع هو أنّك تكره القذارة يا سيد كوغلمان، بل أنك تكره الأرض! (يأخذ حفنة من الفضلات التي كنسها كوغلمان).

انظر: حزمة قش من الحقل، حبات من تراب الأرض، جزة صوف من خاروف (سيمان توف)، هذه هي الأشياء الجيدة الجيدة! وهو يكنس - يكنس طيلة النهار، يتلف المكنسة.

لديك وقت فراغ أكثر من اللازم؟ تشعر بقوة في عضلاتك؟ قم وخذ قطعة أرض. وأضف (قذارة) في هذا العالم! هذا أهم بكثير مما تفعل، صدقني، صدقني.

كوغلمان: عندما تبدأ تتحدث كالجريدة - تقتلني.

ليفي: لا أريد أن أقتلك، على العكس! أريدك أن تحيا، لكن هل هذه هي الحياة؟ تقف تنتظر الزبائن. مدير حانوت؟ حقاً.

أمن أجل ذلك أعطى الله يدين للإنسان وعقلاً وعينين وأنفاً وقلباً؟ - أمن أجل أن يقف خلف الطاولة ويبيع سمكاً، وأي سمك؟ - سمكاً مملحاً!

كوغلمان: أنت تتعبني، يا سيد ليفي، أقسم إنك تتعبني. كم مرة قلت لك: أنا لست عضواً عندكم هنا. أنا موظف!

ليفي: حقاً، ستصير عضواً!

كوغلمان: أنا إنسان وحيد، والوحيد لا يقيم مزرعة، لذلك أنا بحاجة إلى عائلة!

ليفي: (يقترب منه): لذلك أقول لك: تزوج! تزوج، وبذلك تؤدي ثلاث وصايا دفعة واحدة: تسعد روح ابنة (إسرائيل) مثل سارة، تقيم بيتاً في (إسرائيل)، وتحرر قطعة أرض من أراض (إسرائيل).

كوغلمان: لديك زوجة لي؟

ليفي: نعم، جوهرة غالية، يا سيد كوغلمان، امرأة شجاعة في منتهى الروعة، مثل سارة، معافاة وقوية، عاملة جيدة وربة منزل ممتازة

كوغلمان هكذا؟ والأساس؟

ليفي: ما الأساس؟

كوغلمان: كم لديها - من النقود؟

ليفي: ولماذا تريد النقود؟

كوغلمان: آه - ها- ها!... بدون مهر لا مجال للحديث عن أي شيء! يجب أن أفكر في المستقبل، خاصة وأنا في مثل هذا العمر.

ليفي: وهل قلت لك: إنها لا تملك مهراً؟ صحيح أنها لا تملك مالاً. لكنها تملك مهراً، تملك أثاثاً فاخراً، يساوي الكثير من المال، بل أفضل من المال.

كوغلمان: حسناً، وما هو اسمها يا (ماري ليفي)، ما اسمها؟ راحيل (تدخل في تلك اللحظة وفي يدها دجاجة): هل

وصل الخبز يا كوغلمان؟

ليفي: (على مرأى من راحيل): فيما بعد، الآن اصبر واسمع.

كوغلمان: أين وجدتها؟ من هي؟

ليفي: أجبها الآن، إنها تسألك.

كوغلمان: (لراحيل): لم يجلبوا الخبز بعد! منذ متى يجلبون الخبز في وقته؟ قد يأتون به عند الظهر؟ لا بأس! أو غداً في المساء، أو بعد غد.

راحيل: هكذا تتركوننا دون طعام، دون خبز، دون سمك مملح، دون شيء... وتريدون منا ألا نتذمر.

ليفي: هل رأيت أحدا في العالم كله يقدم الخبز للقرية؟... ليس لديك خبز؟ قومي واخبزي! كما قال أبراهام لأمنا سارة: "أسرعي وخذي ثلاثة مكاييل من الطحين، اعجني واصنعي الفطير.

راحيل: فطير؟ أنا لا أريد الفطير، أنا أريد الخبز!

ليفي: غريب. أنت لم تقرأي التوراة.

راحيل: لم أقرأ، لا يزال الوقت مبكراً على قراءة التوراة. خذ هذا الطير واذبحه. فقد تأخر الوقت ولا أعرف ماذا سأقدم لزوجي (جاكو) من الطعام.

(يتناول ليفي الدجاجة).

كوغلمان: أظن أنه حان وقت عودتهم من العمل.

راحيل: يجب أن يكونوا قد وصلوا! كلما اقترب الشارع العام منا، قصرت طريقهم لدى عودتهم من العمل. (ليفي) لماذا تقف يا ليفي؟ أنا مستعجلة.

ليفي: (يقلب الدجاجة ويتفحصها): لن أذبحها.

راحيل: لماذا؟ ماذا جرى؟

ليفي: أحضري ديكاً، أنا لا أذبح دجاجة.

راحيل: لا بأس، يا ليفي، اذبحها، أنا مستعجلة، ولا يوجد عندي ما أحضره لجاكو حبيبي للعشاء.

ليفي: هل يجب أن تأكلوا دجاجة على العشاء؟

راحيل: ليس من شأنك، ماذا نأكل، ومتى نأكل؟

ليفي: أحضري ديكاً، فالدجاجات من أجل البيض، وليست من أجل اللحم.

راحيل: وماذا يهمك أنت، هذه الدجاجة لي!

ليفي: يهمني يهمني! دون البيض لن نحصل على فراخ، ودون الفراخ لن يكون هناك دجاج للعام المقبل. ودون دجاج لن يكون لي عمل! أتفهمين؟ ماذا سننتج إذا أسرفتم؟ اليوم تذبحون الدجاجات، غداً تذبحون الماعز والبقر، بعد غد تذهبون إلى تل أبيب وتبيعون أربطة أحذية في الطرقات.

راحيل: لكن ماذا تريد مني أنت، يا ليفي؟ علموني أن أخيط الملابس، لا أن أميز بين الديك والدجاجة!

ليفي: حسناً، تعالى سأعلمك. لاشيء أبسط من ذلك، للديك يوجد أولاً...

راحيل: لكني مضطرة أن أنتظر (جاكو) هنا، اعمل معروفاً.

ليفي: احضري ديكاً!

راحيل: من أنت، بحق الجحيم ـ ذبّاح أم موظف في الوكالة!

ليفي: أنا، يهودي أنا. يهودي، يريد أن يأكل البيض من دجاجات النقب لعشرين أو ثلاثين أو حتى لخمسين سنة.

كوغلمان: وحتى مئة وعشرين. يا سيد ليفي ـ لكن أشفق على امرأة يهودية لا تملك طعاماً!

راحيل: أنا مضطرة أن أنتظر زوجي هنا، ماذا جرى معهم هذا اليوم حتى تأخروا إلى هذا الحد؟

ليفي: لدي فكرة، انتظري حبيبك جاكو، بينما أعيد الدجاجة وآتي بديك.

راحيل: ماري ليفي! صدق زوجي عندما قال: يسمونه ليفي ـ لأن عنده قلب.

ليفي: يبدو أن زوجك أيضاً لم يقرأ التوراة! (يهم بالخروج حاملاً الدجاجة).

كوغلمان: لكنك لم تقل لي ما اسمها، يا ليفي...

ليفي: لا تخلط الأمور، الآن أنا ذبّاح ـ ولست سمسار زواج!

(يخرج).

راحيل: (لكوغلمان): لماذا تأخروا إلى هذا الحد؟

كوغلمان: إنهم يسرعون لإنهاء العمل في الطريق قبل بدء الشتاء.

راحيل: إذا هطل المطر قبل أن ينتهي الطريق سيقضى عليّ. هل سأتحمل فصل شتاء آخر ـ لا، أنا ببساطة، سأخرج عن طوري!.. ها، هاهم، (تصيح) جاكو! ماذا جرى لهم هناك؟ جاكو! (تخرج مسرعة، ثم تعود فوراً ممسكة بيد زوجها تسحبه خلفها وتحدثه) لدي أخبار طيبة، يا جاكو، وعدوا بتأجيري ماكنة خياطة.

جاكو: (بلا مبالاة): ماكنة خياطة.

راحيل: نعم، ماكنة خياطة. وأنا أنتظر موافقة الشركة. جاكو، هل تسمع؟ جاكو!

كوغلمان: (لسيمان توف، الذي دخل أيضاً في تلك الأثناء): وأين البقية؟ ألا يريدون "سجائر" هذا اليوم؟ ألن يشربوا "كازوز"؟

(لا يجيبون، يتبادل نظرات الدهشة مع راحيل).

راحيل: (لزوجها): ماذا جرى لك؟ هل فقدت نقوداً؟ عمّ تبحث في التراب؟

جاكو: (بتكدر): إنهم يتجهون إلى اليمين.

كوغلمان: حقاً؟

سيمان توف: لقد قاسوا الطريق ووضعوا المخططات، ثم حوّلوه من هنا ـ إلى هناك والآن يتجهون إلى اليمين.

كوغلمان: هذا لا يعقل.. لا يعقل...

راحيل: غير معقول. هذه فضيحة، هذا شيء مخيف، يا جاكو!

جاكو: إنهم يتجهون به إلى اليمين، يا راحيل، وأي شيء لن يحركهم يساراً...

ليفي: (يدخل. يحمل ديكاً بيده): هاهو، يا للخسارة. ديك جميل.

كوغلمان: يتجهون إلى اليمين، يا ليفي.

ليفي: "فليفعلوا!.. مع السلامة!

راحيل: "فليفعلوا!.. مع السلامة! اذهب اذهب ـ واذبح الديك! اذهب واعمل شيئاً تتقنه بدلاً من أن تتكلم فيما لا تعرف.

ليفي: أنا ذاهب، ذاهب... لكن قولوا لي من هم الذين يتجهون إلى اليمين؟

سيمان توف: الطريق! سيوجهون الطريق إلى اليمين!

ليفي: الطريق؟ بدلاً ن أن يأتي إلينا ـ يتجه إلى اليمين؟

سيمان توف: نعم!

ليفي: مستحيل!

كوغلمان: جاء أشخاص من هناك وقالوا لنا ذلك، وهو يقول: "مستحيل"!

ليفي: (لجاكو): حقاً؟

جاكو: نعم. إنهم يوجهونه إلى اليمين. أنا متأكد من ذلك، الطريق لن يمر من هذه المستوطنة.

ليفي: الحمد لله!

راحيل: (منفجرة): كفى، كفى! اذهب، اذهب!

ليفي: (للديك): تعال لنذهب! قبل أن يذبحوني بدلاً منك!

جاكو: (لراحيل): أليس هذا الديك لنا؟

راحيل: لا يوجد لدينا ما نأكل سواه!

جاكو: قف، قف! (لراحيل) هذا ديك من نوع ممتاز، أريد أن أربي الفراخ في الشتاء.. ليفي (تدخل (مزال)، في ذلك الوقت وتتجه إلى سيمان توف، الذي يسارع في إخبارها).

سيمان توف: يتجهون إلى اليمين، يا مزال!

جاكو: (لدى سماعه الكلام): نعم يوجهونه إلى اليمين ـ فليذهب الديك والفراخ إلى الجحيم! لم يعد يهمني شيء، دون الطريق ـ لا وجود للمزرعة، نذبح، نذبح كل ما في الزريبة. على الأقل نأكل جيداً ثم نموت من الجوع.

مزال: لا طريق، يا سيمان توف؟ (سيمان توف يجيبها بيأس) يا ويلي، ماذا سيحدث؟ كيف سأذهب إلى

المشفى؟ ستكون ولادتي في فصل الشتاء... في الطين... والمطر، في الليل.. أنا خائفة، يا سيمان توف!

كوغلمان: إذا كنت خائفة فهذا ليس (حظاً سعيداً)

راحيل: كيف تستطيع المزاح في وقت كهذا؟

كوغلمان: أليس أفضل من البكاء يا سيدة راحيل. فلا أحد منكم يعاني من فقدان الطريق أكثر مني. وعدونا لسنوات عديدة، ولكن وما إن بدؤوا بشق الطريق حتى أخذوه منا ـ حوّلوه إلى اليمين هكذا. قصداً، أنا أقول لكم قصداً فعلوا ذلك معنا!

جاكو: قال لي الموظف، إن أقرب نقطة من المستوطنة ستبعد عن الطريق حوالي كيلو مترين اثنين.

مزال: (كيلو مترين)؟ في الظلام، سيمان توف... في الليل مطر.. في الوحل... رفكا (تدخل، وبيدها حقيبة رسائل): ماذا عندكم لهذا الأسبوع؟ سيمان توف، طلب مني السائق أن أسلمك البريد. (ترمي إليه الحقيبة ويبدأ بفتحها) قال، إذا كان هنالك رسائل لعمال الطريق، أرجو أن تعطيها لهم بسرعة فهم يحتجون؛ لأن رسائلهم تصل متأخرة.

كوغلمان: فليختنقوا جميعاً.. هم والبريد.

راحيل: آمين

رفكا: من؟ ماذا جرى؟ ماذا فعلوا؟ إنهم يشقون لنا الطريق!

راحيل: يشقونه باتجاه اليمين!

رفكا: ماذا؟

جاكو: الطريق، الطريق يتجه إلى اليمين!

رفكا: الطريق يتجه إلى اليمين؟ شعرت بأن هناك شيئاً غريباً، في الطريق، عندما نزلت من الباص. إنهم يتجهون به إلى اليمين، هذا يعني... أن مستوطنتنا لم تعجبهم، هذا يعني... "المنظر" هنا لا يناسب الطريق.. ونحن صامتون، أليس كذلك؟ هل تعرفون ماذا يعني أن أذهب يومياً على قدمي - من الباص وإليه؟ صيفاً وشتاءً أتظنون أنه من الممكن أن نستمر هكذا؟

جاكو: نحن نعرف. نعرف لكن ماذا يمكننا أن نفعل؟

رفكا: يجب أن نقلب الدنيا. نقلب الدنيا! لن أبقى هنا في الصحراء في نهاية العالم!

سيمان توف: (يتفحص رزمة الرسائل): رسالة لك، سيدة (راشيلكا)...

راحيل: لي؟ (تأخذ الرسالة) هاها! من شركة سينجر.. قلت لك، يا جاكو، لك عندي بشارة سارة!

جاكو: حقاً، هذا يوم البشائر السارة!

سيمان توف: ولك رسالة، يا مزال.

مزال: (تأخذ الرسالة): لكن هذا دون تشكيل. أنا لا أستطيع القراءة دون تشكيل بعد.

سيمان توف: حالاً، يا مزال. بعدما أنتهي من توزيع البريد. سأقرأها لك. من أجلك يا سيد كوغلمان، ولإدارة الحسابات في موشاف "عين النقب".

كوغلمان: أين نظارتي؟ تركتها على الطاولة على ما يبدو (يدخل الحانوت).

راحيل: (تقرأ الرسالة بصوت مرتفع: اسمع ماذا كتبوا لي يا جاكوا: "نظراً إلى تجاربنا الصعبة في التعامل مع المستوطنات المقطوعة، التي لا تصلها وسائل النقل، قررنا عدم تأجير ماكنات خياطة، إلا للمستوطنات التي تمر بها شوارع مريحة". شوارع مريحة. هل تسمع؟

- ماذا بقي من ماكنة الخياطة!

رفكا: ألا توجد رسائل لي؟

سيمان هذا كل شيء! (يأخذ رسالة مزال

توف: من يدها، ويبدأ بالنظر فيها).

رفكا: قلت لكم: يفسدون أبناءنا في الجيش، كان ابني (موشه)، شاباً رائعاً، والآن ومنذ أن تطوع في الجيش أكاد لا أعرفه. والرسائل؟ لم يرسل لي حتى رسالة واحدة!

سيمان توف: (يقرأ من الرسالة): هذا من إدارة المشفى. يعتذرون عن استقبالك إلاَّ قبيل ولادتك بساعات قليلة لعدم وجود ما يكفي من الأَسِرَّة.

مزال: هذا يعني، أن أنتظر في البيت للحظة الأخيرة.

سيمان توف: صدقاً... لا أعرف..

رفكا: أنا أعرفهم. حتى إذا وصلت قبل الوقت بساعتين، ستضطرين للانتظار خارجاً.

راحيل: وماذا نفعل، مثلاً، إذا حلت بنا عاصفة في اللحظة الأخيرة؟ كيف سنخرج من هنا دون طريق. في الشتاء، في الوحل، في الرياح والمطر.

مزال: سأسافر إلى أمي، يا سيمان توف. أريد العودة إلى بيتنا.

سيمان توف: لا حاجة إلى ذلك يا مزال، سيكون لدينا طريق، وستصلين إلى المشفى في الوقت المناسب، أنا واثق من ذلك، يا مزال سيكون كل شيء على ما يرام!

مزال (تبكي): لن يكون على ما يرام، أنا أعرف، أريد أن أذهب إلى البيت!. في المعبرة التي نعيش بها طريق حتى البيت.

كوغلمان: (يخرج من الحانوت، والرسالة بيده): ماذا؟ تبكون؟ أوقفوا البكاء، فقد حان وقت الضحك، الضحك بصوت عال، اسمعوا، ماذا

كتبت لكم الحكومة في هذه الرسالة: "إلى الموشاف عن طريق إدارة الحسابات الخ... الخ...

السادة الأفاضل: نظراً إلى كون عملية شق الطريق توشك أن تنتهي ونظراً إلى أنكم لم تسددوا رسم الاشتراك بهذا الطريق، وبناء على قانون البناء والتطوير، الفقرة رقم... الخ.. هانحن نبلغكم بأن عليكم تسديد المبلغ المستحق عن اشتراككم في عملية شق طريقكم"... هل تسمعون؟ طريقكم..." والبالغ خمسة آلاف ليرة، خلال أسبوع من تاريخ استلامكم هذا الكتاب.. الخاتم والتوقيع.." (يضحك ضحكاً مصطنعاً بصوت مرتفع) ماذا؟ لماذا لا تضحكون؟ هل فقدتم حاسة الضحك؟ ها ـ ها ـ ها..

جاكو: (يلوّح بقبضة يده): سأعطيهم رسم الاشتراك.

سيمان توف: طريقنا! ها ـ ها!

رفكا: لماذا تصمتون؟ لماذا؟ لماذا تقفون؟ يجب أن نعمل شيئاً!

ليفي: (يدخل والطائر المذبوح بيده): هذا ما أقوله دائماً: لنعمل! وليكن قلب الشعب العمل!".

راحيل: (تخطف الديك من يده): أكان بحاجة إلى كل هذا الوقت؟

ليفي: لقد سبب لي المشاكل.

جاكو: أية مشاكل؟ هذا ديك من نوع ممتاز.

ليفي: يتجه إلى اليمين. طيلة الوقت ـ يتجه إلى اليمين.

راحيل: كفى يا جاكو، كفى! لم أعد أستطيع سماع المزيد من الحِكَمْ. ادفع له ولنذهب.

رفكا: إلى أين؟ لا تتفرقوا قبل أن نقرر ماذا نفعل!

ليفي: تفرقوا! وقوموا بعملكم ـ هذا ما يجب أن تفعلوه.

سلاماً. إلى العمل! يجب أن أحلب الماعز... وأن أحضر الطعامٍ للدجاج وأن أسقي الحديقة... سلاماً..

رفكا: ليفي، لا تزعجني!

(يسود الهدوء والتوتر، وفجأة يسمع صوت المربية ثانية).

صوت المربية: والآن يا أولاد، ارسموا الطريق الجديد! (يبتسم الجميع، ثم يأخذون بالضحك بصوت مرتفع جداً).

راحيل: حسناً أنا أعرف ـ لنذهب إلى (ياعل) فهي تعرف كيف ترتب الأمور وستريهم.

مزال: لنذهب إلى (ياعل).

سيمان توف: حسناً مزال، لنذهب إلى (ياعل)..

جاكو: تعالوا! (يخرج الجميع عدا رفكا وليفي).

رفكا: إنهم يعملون كي لا يصل الطريق إلينا، فهم لا يريدون رؤيتنا في تل أبيب.

ليفي: امرأة كبيرة ـ وتتحدث كطفلة! لماذا يشقون الطريق؟ أليس من أجلنا.

رفكا: أنت لا تعرف شيئاً. تجلس هنا، تذبح الدجاج، تأكل الفجل وتشعر بسعادة في هذه الحياة، لكن أنا، التي أسافر يومياً إلى تل أبيب، وأعمل في التدبير المنزلي، عند السيدة، أعرف الحقيقة، أعرف أنهم لا يريدون أن نذهب إليهم، كي يحتفظوا بفرص العمل، لا يريدون رؤيتنا. ويرمون بنا جميعاً إلى نهاية العالم، لنكون بعيدين عنهم، ونحميهم من المتسللين، هل تفهم؟ ليس لديهم القدرة على إطعامنا، وهم يقولون: إنه من الصعب عليهم إطعامنا.

ليفي: مشكلتك هي أنك تذهبين إلى تل أبيب وتعملين مدبرة منزل. لو بقيت هنا لما دخلت هذه الأفكار الخاطئة رأسك، هم يطعموننا؟ نحن نطعمهم! نعم، هذه هي الحقيقة! القرية تطعم المدينة. نحن والكيبوتسات والمستوطنات الزراعية والتعاونية، نطعمهم، وبدلاً من الذهاب إليهم، إلى تل أبيب، عليك البقاء هنا، في المزرعة للعمل، لإخراج الخبز من الأرض، لتربية الماعز، واستنبات الخضار.

رفكا: أنت حكيم كبير، يا ليفي، لا تعرف سوى الكلام، كيف تستطيع امرأة وحيدة مثلي أن تمتلك مزرعة؟ ها؟ هل أنا مذنبة، هل أذنبت عندما أخذوا مني "وحيدي" للجيش؟

ليفي: عندي الجواب على هذا السؤال بالتحديد.

رفكا: أي جواب، يا ليفي الذكي؟

ليفي: تزوجي!

رفكا: أنت تسخر مني!

ليفي: حاشا لله، يا رفكا، عندي عريس لك ـ ممتاز جداً. رجل ذكي ونشيط ومستقيم.

رفكا: لا أحد يرغب في الزواج بي. دون مهر مناسب.

ليفي: سيتزوج بك دون مهر.

رفكا إذن لن أتزوج منه.

ليف: لماذا؟

رفكا: مَن يوافق على الزواج من أرملة، دون مهر، ليس لي..

ليفي: وأنا أقول لك: إنه سيعجبك. لديه أثاث كاف ولا حاجة له بأثاثك.

رفكا: ليفي، أنت تمزح

ليفي: حاشا لله، ألست قادراً على هذا

رفكا: إذن، قل لي، من هو هذا الرجل؟

(يدخل الجميع في تلك اللحظة وتتقدمهم ياعل)

ياعل: (لنفسها) نهاية العالم! (للجميع) بانفعال وفوضى لن نحقق شيئاً إنهم أسوأ من أولادهم أقسم!

رفكا: (تنفجر أمام الجميع): سرقوا منا الطريق، يا ياعل، الطريق سرق منا!

ياعل: قد سمعت، سمعت.. والآن اسمعوني لحظة واحدة (يصمت الجميع) وبذلك.. استغربت كثيراً عندما سمعت.. لقد رأيت المخططات بأم عيني وكان يجب أن يمر الطريق من هنا. نعم، تماماً، جانب هذا الحانوت!

سيمان توف: نعم، لكنهم يتجهون إلى اليمين!

جاكو: أنا أعمل في الطريق، يا ياعل، قاسوا الطريق وغيّروا كل شيء وصاروا يتجهون به نحو اليمين.

رفكا: يجب أن نعمل شيئاً!

مزال: وماذا سأفعل أنا؟ هذا سيأتي في فصل الشتاء تماماً..

راحيل: لا نحن نستطيع الخروج، ولا هم يستطيعون القدوم!

جاكو: لماذا إذن أعمل في المزرعة؟ لماذا أزيد الإنتاج؟ كي يتعفن هنا في الشتاء؟

(ضجة وفوضى)

ياعل: نهاية العالم!

ليفي: (يساعدها): هدوء، هدوء، ألا ترون أنها لم تكمل كلامها بعد؟

ياعل: أعرف، هناك أسباب جادة لمرور الطريق في مستوطنتنا، أسباب أمنية، واقتصادية، باعتبارها مستوطنة جديدة، هذه أسباب هامة جداً ومحترمة جداً! لكنهم قرروا نقل الطريق إلى مكان آخر، وهذا إشارة إلى أن لديهم أسباباً أهم، وفي حال كانت هذه الأسباب الجديدة أكثر قوة للجيش، والمركز الزراعي، ودائرة الاستيطان، هل نذهب ونحاربهم؟

رفكا: لا تصغو لها! فهي ليست مثلنا! غداً أو بعد غد ستذهب إلى تل أبيب ولن يهمها ما يجري لنا هنا!

كوغلمان: أنت تهتمين بالحكومة أكثر من اهتمامك بنا.

ليفي: ليت اليهود جميعاً في البلاد يهتمون بالحكومة كما يهتمون بأنفسهم!

رفكا: أنت، ذكي يا ليفي، اخرس! نحن

نتكلم بجدية! (للجميع) أيها اليهود - نحن مضطرون لإيجاد حل للموضوع، أنا لست مستعدة لبقاء هنا شتاء آخر في هذا الحجر!

ياعل: يا للعار، يا للخجل - تسمين مستوطنتنا الجميلة هذه حجراً!

كوغلمان: هم يسمونها هكذا. فلو كانوا يحترمون مستوطنتنا لأعطونا طريقاً.

مزال: طريقاً!

راحيل: نحن نريد طريقاً!

جاكو: إما أن يكون الموشاف بجانب الطريق أو لا يكون مطلقاً!

سيمان توف: نأخذه ونعيده للوكالة!

الجميع: طريق!

رفكا: (بومضة مفاجئة): أمام من تقومون بمظاهرة؟ أمام ياعل؟ تظنون أنها من الوكالة؟ إنها مجرد بنت حلوة لا تفهم الحياة اسمعوا عندي نصيحة! إذا لم يأت الطريق إلينا، ذهبنا إليه.

ليفي: ماذا؟

مزال: أنا لا أفهم..

رفكا: بسيط جداً: ننقل مساكننا إلى جانب الطريق!

جاكو: برافو، يا رفكا..

كوغلمان: (بارتياح): الفكرة بحد ذاتها، تساوي ألف ليرة!

رفكا: جيد جداً. سيصبح لدي مهر!

مزال: المساكن - بجانب الطريق! جميل! ممتاز..

ليفي: نعم. تستطيعون نقل المساكن، لكن ماذا ستفعلون بالأرض؟ فالموشاف هو الأرض وليس المساكن!

جاكو: فلتذهب الأرض إلى الجحيم!

ليفي: (يغلي): لا، يا صديقي، أنت مخطئ! أنت ستذهب إلى الجحيم إذا هجرت الأرض. الأرض لا تذهب إلى الجحيم أبداً! بل تبقى مكانها.

جاكو: ليفي، أنت تعرفني، تعرف كيف أعمل ليل نهار في المزرعة وكيف أعتني بكل متر من الأرض، أعمل من أجل المحصول. أي فلاح في العالم لا يوافق على العمل دون محصول. وكلما تذكرت، كيف فسدت جميع الخضراوات في الشتاء الماضي، لأن سيارة لم تكن قادر على الوصول إلينا وجمع الصناديق،

أقول إلى الجحيم كل الأراضي وكل المحصول! لن أبقى هنا شتاء آخر دون طريق!

كوغلمان: إنه صادق! دون خبز، أو سكر أو صابون مستحيل تحمل هذا!

رفكا: لننقل مساكننا للطريق! سيصبح للموشاف طريق.

كوغلمان: صدقت! (يهجم على شرفة الحانوت ويبدأ بفك الألواح) سننتقل الموشاف! سنذهب للطريق!

ياعل: (تقفز على شرفة الروضة: لحظة واحدة! تستطيعون فعل ما تريدون، فقد تجاوزتم مرحلة الروضة، لكن إذا أردتم أن أستمر في العمل مربية لأولادكم ستضطرون لإحضاركم

إلى هنا كل صباح، فأنا المسؤولة عن هذه الروضة، ولن تتزحزح من هنا، هل تسمعون؟ تعلّم الأولاد الذين أدرّسهم أنه ليس من المهم جانب ماذا يكون البيت بل على ماذا يكون. تريدون نقل مساكنكم إلى الطريق؟ حسناً، لكن الروضة لن تنتقل!

(تسمع نداءات فرحة وتصفيق من الأولاد ويأخذون بالغناء)

ليفي: لتتبارك (ياعل) من بين السناء.

جاكو: حقاً، أنا لا أعرف... يجب أ أفكر..

راحيل: (موبخة): جاكو. نسيت البندورة من الشتاء الماضي!

سيمان توف: بالنسبة لي، ممكن أن أبقى..

مزال: إذا بقينا هنا، سافر أنت لتلد في الطين والمطر في وسط الشتاء. أنا لن أسافر، سألد هنا وسط الرياح.. دون طبيب.. دون مساعدة.. سأموت.. سأموت.. (تبكي بمرارة).

سيمان توف: لا، يا مزال.. يا حبيبتي لن أدعك تلدين هنا.. لا، أقسم على ذلك، أقسم بالتوراة المقدسة.. أن ابننا سيولد في المشفى!

كوغلمان: لذلك.. لا يوجد إلاّ وسيلة واحدة!

رفكا: (لكوغلمان): أنا فخورة بك يا كوغلمان! أنت الرجل الوحيد الذي لم يغيره أو يشوّشه هذا الجدل.

ياعل: لحظة..

رفكا: لم يعد هناك ما نتحدث به أو نسمعه! نقوم غداً في الصباح وننقل الموشاف، فإذا لم يأت إلينا الطريق ـ ذهبنا إليه.

الجميع: إلى الطريق! (يخرجون).

ياعل: نهاية العالم!

ليفي: لا تقلقي يا ياعل، ستوقفهم السماء!

ياعل: تقصد سلاح الجو؟

ليفي: هناك من هو أقوى من سلاح الجو، إنه الله تعالى!

ياعل: هو ماذا يهمه؟ إنه قديم في هذه البلاد ولا يهتم بالجدد!

ليفي: بالنسبة لي، الجميع قدماء! من أيام أبينا أبراهام!

ياعل: وماذا يستطيع أن يفعل من أجلنا في هذا الموضوع؟

ليفي: شيء واحد صغير ينزل المطر! أولاً يوقفهم فلا يفككون بيوتهم وثانياً من أجل شتلة البندورة، وثالثاً من أجل الأرض والحقول والكروم.

ياعل: هذا جميل، لكن يجب أن نفعل شيئاً.

ليفي: أنا مستعد دائماً

ياعل: قبل كل شيء، علينا الذهاب إلى معسكر عمال الطرق، نستوضح ماذا جرى حتى تحول الطريق إلى اليمين؟

ليفي: نعم، هذا صحيح يا ياعل. فكل هذا الخوف ليس إلا هباء..

ياعل: حسناً يا ليفي: فلنقطع عهداً. ننشئ منظمة سرية. الشعار..

ليفي: لن يتزحزح ولن يرحل حارس (إسرائيل)

ياعل: ممتاز. لن يتزحزح ولن يرحل!

ليفي: (يرفع عينيه إلى الأعلى) عندما يهطل المطر. أقول لك؛ تستقبل هذه الحقول الجميلة بركة السماء، عندما يهطل المطر!

(نهاية المشهد الأول)

[1]سوف هاعولام - موشيه شامير - إيليف ميليم فعود رفافا - أهرون روزين - ص 126

موشيه شامير، ولد موشيه شامير في مدينة صفد عام 1921 ثم انتقل مع والديه إلى تل أبيب درس في ثانوية هرتسليا عام 1939 ثم انضم إلى حركة (هاشومير هاتسعير) الحارس الشاب - التابعة إلى حزب العمال الموحد (مبام) وكان عضواً في كيبوتس (مشمار هاعميك) لفترة من الزمن.

انضم عام 1944 إلى (البالماح).

غادر الكيبوتس وعاد إلى تل أبيب: قتل أخوه في حرب عام 1948 وكان موشيه شامير أحد منظري حزب مبام في فترة الخمسينات. حدث تحول كبير في مسيرة موشيه شامير بعد حرب 1967؛ حيث أصبح من مؤيدي (أرض إسرائيل الكبرى) وفيما بعد أحد أعضائها.

انضم إلى أسرة تحرير جريدة معاريف عام 1971، انتخب عضواً في الكنيست عن قائمة التكتل عام 1977، استقال من الكنيست إثر الانسحاب الإسرائيلي من سيناء.

كان أحد مؤسسي حزب (هتحيا)، له عدة مؤلفات منها (حياة شعب إسماعيل)، و(الحد).

224

قراءات

أثر الحرب
في الشعر الإسرائيلي ومضامينه
(القصيدة الاحتجاجية نموذجاً)

محمد توفيق الصواف* ـ سورية

بالإضافة إلى القصائد التحريضية التي تزخر بها صفحات الشعر الإسرائيلي، والتي امتد تأثير الحرب فيها حتى لغتها، نلاحظ أن هذا التأثير قد امتد، أيضاً، إلى لغة بعض القصائد التي يطلق عليها نقاد الأدب الإسرائيلي صفة (القصائد الاحتجاجية)، والتي يعنون بها تلك القصائد التي كتبها بعض شعراء إسرائيل ممن يسميهم أولئك النقاد (أدباء احتجاج) على خلفية أن أشعارهم تُعبِّر عن استنكار لاستمرارية الحرب التي تخطف من الأسرة الإسرائيلية شبانها، وتحيل حياة الإسرائيليين

* أستاذ اللغة العبرية في جامعة دمشق. دارس وباحث في الشؤون الإسرائيلية.. وقاص أيضاً. لـه العديد من المؤلفات المطبوعة.

جميعاً إلى جحيم لا يطاق، نظراً لما تسببه لهم من انعدام الإحساس بالأمن والطمأنينة..

وقبل الشروع في الحديث عن تأثير الحرب في مضمون هذا النمط من القصائد وبنيتها اللغوية، ثمة ضرورة للتوقف عند توصيف النقاد الإسرائيليين لها بصفة (احتجاجية)، وبيان جهة الاحتجاج فيها، ودافعه الحقيقي وهدفه.

للوهلة الأولى، قد يتبادر إلى الأوهام البعض، أن رفض أولئك الأدباء للحرب واستنكارهم لاستمراريتها ونتائجها، ربما يكون وليد مشاعر إنسانية نبيلة وصافية يمتلكونها، وأن هذه المشاعر قد شكلت لديهم القناعة بأن الحروب التي شنتها قياداتهم، على العرب، وما تزال تخطط لشن المزيد منها، هي حروب عدوانية توسعية ظالمة، ينبغي وضع حد لها، صوناً لأرواح المعتدي والمعتدى عليه فيها.. لكن مثل هذه الأوهام لا تلبث أن تتهاوى، لأنه لا رصيد لها في الواقع الذي تنفي معطياته الثابتة احتمال وجود مشاعر كهذه لدى غالبية أدباء إسرائيل.. ولا أدل على صحة نفي وجودها، من أننا لا نعثر على أديب إسرائيلي واحد - سواء كان ممن يصنفون ضمن ما يسمى (تيار الأدب الاحتجاجي)، أو كان ضمن أي تيار آخر - قد أدان إقامة إسرائيل على أرض، يعرف حق المعرفة، بأنها أرض مغتصبة من العرب/أصحابها الأصليين. بل لا نجد أديباً إسرائيلياً اعترف بهذا الحق للعرب أصلاً، اللهم إلا إذا كان القصد من اعترافه بهذا الحق، دعائياً، هدفه تجميل الوجه العنصري القبيح لإسرائيل المعتدية، في نظر الرأي العام العالمي... الأمر الذي يؤكد الاعتقاد بأن احتجاج هؤلاء الأدباء على استمرارية الحرب هو، بالدرجة الأولى، وليد خوفهم من احتمال سقوط المزيد من اليهود قتلى في ساحات المعارك العدوانية التي تشنها قياداتهم ضد العرب، ووليد قلقهم من أن تؤدي تلك الاستمرارية، إلى زيادة تشويه نفسية الإسرائيلي الذي يخوض حرباً عدوانية تلو الأخرى، وإلى إصابته بشتى العقد والأمراض النفسية المستعصية على الشفاء، والتي قد تنعكس سلباً، من خلال ممارسته العدوان وأعمال الإرهاب حتى ضد الإسرائيليين أمثاله، كما باتت تؤكد معطيات الواقع الراهن، من خلال الارتفاع المضطرد في نسب الجريمة التي يرتكبها الإسرائيليون ضد بعضهم بعضاً..

وهذا كله، يوصلنا، في المحصلة، إلى القناعة بأن احتجاج هؤلاء الأدباء على الحرب ذو منطلق عنصري غير مباشر، بدليل أن خوفهم من تزايد سقوط الضحايا فيها، يقتصر على حياة الإسرائيليين فقط دون العرب، وبالتالي، فلو كان بوسعهم الاطمئنان إلى أن أولئك الضحايا يمكن أن يكونوا من العرب وحدهم، لما كانوا احتجوا على استمرارية الحرب ضدهم مطلقاً..

من هذا المنظور بالذات يجب فهم توصيف هذا النمط من القصائد بصفة (الاحتجاجية)... ومما يؤكد صحة هذا المعطى، التحليل الدقيق لمضامين بعض تلك القصائد، والقراءة الواعية لما بين سطورها، بحثاً عن الأهداف غير المعلنة لمؤلفيها، على خلفية انتماءاتهم السياسية والأيديولوجية المختلفة..

بعد هذا الاستطراد التوضيحي الذي أظنه ضرورياً، في هذا السياق، دفعاً لأي التباس يمكن أن تقود إليه قراءة أبيات القصيدة التي تم اختيارها، لتكون مثالاً على تأثير الحرب في ما يسمى بنمط

(القصائد الاحتجاجية)، قد يكون من الضروري أيضاً، التقديم بين يدي دراسة هذه القصيدة، بإلقاء حزمة ضوء على الأجواء التي تسودها ومثيلاتها من القصائد (الاحتجاجية)..

فمن الملاحظ أن معظم قصائد هذا النمط من الشعر الإسرائيلي، غالباً ما تكون مفعمة بمشاعر الإحباط والعزلة واليأس، والإحساس بعدمية الحياة ولا جدواها في إطار تلك الحلقة المفرغة من الحروب والدماء وفقدان الأعزاء من الأبناء والأزواج والأحباب دونما ثمن يكافئ هذه التضحيات جميعاً، كما يؤكد الشعراء الذين ألفوها، والذين انطلقوا في كتابتها من ذلك الكم الكبير من التساؤلات الحائرة التي باتت تطرحها عليهم النتائج السلبية لاستمرارية الحرب ضد العرب، من مثل:

لماذا تستمر القيادات الإسرائيلية في شن هذه الحروب التي تُكلف الإسرائيليين ثمناً باهظاً؟ أمِنْ أجل التوسع أكثر في الأرض العربية؟ وهل يستحق هذا التوسع مثل هذا الثمن الباهظ؟ أم أن الهدف من الاستمرار في خوض الحرب، هو من أجل الأمن المنشود، كما تزعم تلك القيادات، وإذا كان هذا هو الهدف فعلاً، فلماذا لم تحققه كل الحروب السابقة التي خاضتها إسرائيل، حتى الآن؟ لماذا ما يزال الإسرائيليون، بعد كل تلك الحروب التي جرتهم إليها حكوماتهم، مفتقرين إلى الإحساس بالأمن في بيوتهم، وعلى أولادهم ومستقبل هؤلاء الأولاد الذين ما إن يكبروا، ويتهيأ آباؤهم وأمهاتهم للفرح بهم وهم يرونهم شباناً يخطرون أمام أعينهم، حتى تسارع هذه الحكومة الإسرائيلية أو تلك إلى شن حرب عدوانية جديدة تخطف عدداً من أولئك الأبناء من بيوت أهليهم، وترسل بهم إلى ساحات الموت التي قد لا يعودون منها أبداً، وإن عادوا مشوهين جسدياً أو نفسياً..؟

على خلفية هذه التساؤلات وما شابهها، ظهرت النبرة الاحتجاجية في الأدب الإسرائيلي عموماً، وفي قصائد شعرائه، بشكل خاص.. ولأن الحرب هي محور هذه القصائد، فقد كان بدهياً أن تتأثر مضامينها وبنيتها اللغوية، بأجواء الحرب ومصطلحاتها ونتائجها الدراماتيكية..

ولعل من اللافت للانتباه، أن يبدأ الظهور القوي لهذا النمط الاحتجاجي المتشائم من القصائد في الأدب الإسرائيلي، بعد حرب حزيران عام 1967، تلك الحرب العدوانية التي يعدها الساسة والمتطرفون الإسرائيليون ذروة انتصاراتهم، ويعدها العديد من الأدباء والباحثين وعلماء النفس والاجتماع القلقين على مستقبل إسرائيل، الهاوية التي انحدرت شخصية الإسرائيلي إلى قيعانها السحيقة المروعة، حيث التطرف والعنصرية والحقد وغير ذلك من الخصال السيئة التي تُفقد صاحب هذه الشخصية قسطاً كبيراً من إنسانيته، وتحيله إلى مخلوق مريض يرى في أعمال القتل والتدمير متنفسه الوحيد وفرحه، حتى ولو كان ضحايا هذه الأعمال يهوداً مثله..!

استطاعت حرب تشرين أن تعيد الوعي إلى كثير من قطاعات الشباب الإسرائيلي، وتوقظهم على حقائق أخفتها عنهم قياداتهم السياسية والعسكرية، لتتمكن من الاستمرار في استخدامهم أدوات لتحقيق أهدافها التوسعية دون معارضة، ودون مراعاة للشرط الإنساني في أي حركة ترسمها لهم... فقد فعلت حرب تشرين عام 1973، فعلها في كثير من النفوس، ولكن إلى حين، إذ ما لبثت القيادة الإسرائيلية أن عادت إلى شحن نفسيات من تقودهم بجنون الحرب والحقد، وكانت النتيجة

سقوطاً إنسانياً جديداً في العدوان الذي شنته قيادة الليكود السابقة على لبنان، عام 1982... ومثل هذا السقوط حدث مرة أخرى بعد انطلاق الانتفاضة الفلسطينية، أواخر عام 1987، إذ سجلت أحداثها من الفظاعات ما جعل العالم كله يضج بالاحتجاج عليها وعلى مرتكبيها لتجاوزها فظاعات النازية، في كثير من الأحيان... ثم استمر هذا السقوط إلى الآن، في محاولة القضاء على انتفاضة الأقصى المباركة التي ما تزال مستمرة رغم كل أعمال القتل والهدم والسجن التي أدانها كل أصحاب الضمير في العالم، وبينهم عدد من حَمَلة جائزة نوبل الذين زاروا فلسطين المحتلة في أعقاب مجزرة جنين ورأوا فيها بعضاً من فظائع الهمجية الإسرائيلية.

لقد واكب الشعراء الإسرائيليون على اختلاف انتماءاتهم هذه التطورات الارتكاسية للنفسية الإسرائيلية، وعبروا عنها بأساليب شتى، وحذروا من استفحال سقوطها واستمراره، رافضين، في ثنايا ذلك، اعتبار هذا السقوط ثمناً مكافئاً لنجاح القيادات الإسرائيلية باحتلال المزيد من الأراضي العربية... نلاحظ هذا في القصائد التي كتبها شعراء من أمثال: (حدفاه روتام) و(نوريث أبراموفيتش) و(دان عومر) وآخرون بعد حرب 1967؛ وخلال حرب الاستنزاف الطويلة التي تلتها... كما نلاحظ المواكبة ذاتها، والتعبير عن التشاؤم من الحاضر والمستقبل، في ما كتبه شعراء من أمثال (جدعون روزنتال) و(يوسف شريج) و(باري حازاق) وغيرهم بعد حرب 1973؛ ثم في ما كتبه (روبيك روزنتال) و(داليا رابيكوفيتش) و(يبي) وغيرهم بعد عدوان 1982 على لبنان... وفي الكثير من قصائد الشعراء الإسرائيليين، في أثناء الانتفاضة، الذين يأتي في مقدمتهم الشاعر (دان ألماجور) والشاعرة (داليا رابيكوفيتش)...

إذاً، لقد ساهمت النتائج المؤلمة للصراع الطويل بين العرب وإسرائيل، في زيادة قلق عدد كبير من شعرائها وعلماء الاجتماع فيها، على مستقبلها، رغم نجاح قياداتها في كسب الحروب العدوانية التي شنتها ضد العرب، كما ساهمت هذه النتائج، أيضاً، في تهافت الكثير من الذرائع التي طرحتها تلك القيادات، وما تزال، لتسويغ استمرارية الصراع مع العرب، وإيهام الإسرائيليين بأنه قدرهم المحتوم الذي لا مفر لهم من الرضوخ له... وقد يكون العامل الأقوى في تهافت غالبية هذه الذرائع، القلق من سقوط المزيد من الشبان الإسرائيليين قتلى، في ساحات المعارك العدوانية ضد العرب.. وهو ما يمكن استشفافه من خلال مطالعة صفحات الأدب الإسرائيلي، وما كتبه عنه نقاده، في مراحل مختلفة...

* * * * *

إذا انتقلنا من تأثير الحرب في تشكيل مضامين ما يسمى، في الأدب الإسرائيلي، (قصائد احتجاجية)، والأجواء التشاؤمية الحزينة والقاتمة التي تغلفها، نلاحظ أن تأثير الحرب قد تعدى مضامينها إلى بنيتها اللغوية، كما سبقت الإشارة إليه آنفاً..

بتعبير آخر، يمكن القول: إن النتائج السلبية لاستمرار الحرب لم يتغلغل تأثيرها السلبي في وجدان الشاعر الإسرائيلي ومشاعره فقط، بل امتد هذا التأثير حتى إلى مفردات لغته التي اختارها

للتعبير عن تلك المشاعر، الأمر الذي يدل على بروز ظاهرة أدبية يمكن الولوج، من خلال تحليلها، إلى إلقاء الكثير من الضوء على ما خلفته الحروب من نتائج سلبية على المجتمع الإسرائيلي ككل، وفي نفسيات أفراده الذين يعتبر الشعراء طليعتهم وفي مقدمة نخبتهم المثقفة..

وفيما يلي إطلالة سريعة على كيفية دخول مصطلحات الحرب، في هذا النمط من القصائد الإسرائيلية، وعلى كيفية سيطرة روح اليأس والقنوط والإحباط على مضمونها، من خلال قراءة نقدية لأبيات قصيدة (في سن الثلاثين) للشاعر الإسرائيلي (دان عومر) التي تقول أبياتها:

في سن الثلاثين،
أنا كالبيت المهجور...؛
تئز بين أحلامي رصاصات الحرب......
وأسمال بالية،
تجفف في داخلي قطرات الدم،
دم عزلتي...
مشاعري مدافع عديمة الارتداد،
تنمو في سبطاناتها أشواك صفراء،
تقصفني إلى الداخل،
ويبدو لي العالم، الآن، كأعشاب برية،
نامية حول بيت مهجور،
هو حياتي!!!

من الواضح أن الحرب، بمفرداتها وأجوائها القاتمة والمُقَبِّضَة للقلب والنفس معاً، قد سيطرت على أبيات القصيدة شكلاً ولغة ومضموناً، لتعكس لنا، بنجاح، الحالة النفسية للشاعر وهو يكتب أبياتها، وهي حالة متوترة بالكثيرة من الانفعالات الناجمة عن كراهية الحرب، وكراهية استمرارها ونتائجها... بل تكاد تكون بعض هذه الأبيات هجاء غير مباشر لكل ما يؤدي إلى الحرب لأنه في النهاية يتحول إلى أداة تحطيم لمن يُشعلها، سواء انتصر فيها أو انهزم... ولنتابع فيما يلي كيف تركت الحرب تلك البصمة القوية على هذه القصيدة من مختلف جوانبها؛

فمن حيث الشكل، نلاحظ تسارع إيقاع الأبيات وقصرها، بحيث تتناسب موسيقاها ذات الإيقاع السريع، وقلة عدد الكلمات في كل بيت منها، مع أجواء الحرب الصاخبة التي تعج بالحركة السريعة للأشخاص الذين يخوضونها، كما تعج بالأصوات المتلاحقة التي تنطلق من الأسلحة المشاركة فيها.. وبهذا نجح الشاعر في بناء قصيدته فنياً على نحو يتناسب مع مضمونها من جهة، ومع أجواء المعركة والأصوات التي تتردد في تلك الأجواء، من جهة ثانية...

ومن ناحية المضمون، تقدم لنا القصيدة نموذجاً فريداً لحالة نفسية متأزمة يعيشها محارب إسرائيلي خاض العديد من الحروب، قبل أن يصل إلى سن الثلاثين... ومصدر أزمته النفسية التي يعانيها هو ما خلفته الحروب التي خاضها في أعماقه... فقد تمكنت مخلفاتها المروعة من إدخاله عالمَ الإحساس بالشيخوخة المبكرة، وهو ما يزال شاباً في الثلاثين... ولو أن الأمر اقتصر على هذا الحد من الانهيار النفسي لهان، ولكن الانهيار انحدر إلى مستويات أعمق، إذ وصل بذلك الشاب إلى حالة من العدمية الباهظة، صار يشعر معها أنه مثل البيت المهجور.. لقد تقطعت أواصر علاقاته الإنسانية مع الآخرين، فتقوقع داخل عزلته، يجفف دمها بأسمال بالية، هي ذكرياته المرة عن الحروب التي خاضها... وكلما حنَّت نفسه للتواصل مع الآخرين، حملته مخلفات الحرب التي خاضها إلى الارتداد القسري نحو داخله المتهدم والمهجور أيضاً، ليرى العالم كله من خلال هذه العزلة النفسية الحادة وقد تحول إلى مجرد أعشاب برية نامية حول حياته يعجز عن التواصل فيما بينهما، فتعمقت الوحدة في نفسه إلى أبعد الحدود، لتلقي به، في النهاية، خارج واقعه الراهن، على أطراف مأساته التي صنعتها حرب فرضتها عليه قيادته من أجل أطماع لم يَجْنِ هو من تحقيقها، سوى هذه الأزمة النفسية الخانقة..

ومن ناحية اللغة، وهو الأمر الأكثر إثارة ولفتاً للانتباه في هذه القصيدة، فنلاحظ ورود ألفاظ تكاد تقتصر دلالاتها في العادة على الحروب وما يتصل بها من أجواء وأدوات وأسلحة، مثل (رصاصات، تئز، مدافع عديمة الارتداد، سبطانات، تقصفني)... فنحن قلما نعثر على قصائد تستخدم مثل هذه الألفاظ للتعبير عن المشاعر والأحلام والأحاسيس... لكن دان عومر لم يتردد في إدخال مفردات الحرب في لغة قصيدته ليقول لنا بأسلوب فني غير مباشر، كم أساءت تلك الحرب إلى بنيته النفسية كشاعر، وإلى بنية كل إسرائيلي يكره الحرب، ويرى دان عومر أنه يعبر عنه وعن مشاعره في أبيات هذه القصيدة.

ومن ناحية أخرى يدلنا إدخال هذه الألفاظ في بنية قصيدة تتحدث عن المشاعر والأحاسيس على أن الحرب، بأجوائها، وحتى بمفرداتها قد تأصلت في النفسية الإسرائيلية إلى درجة أنه لم يعد يوجد أي مهرب من استخدامها في كل ميادين الحياة، وحتى في ميدان الشعر...

وبعد، فهذه إطلالة سريعة على هذا النمط من القصائد التي يصفها نقاد الأدب الإسرائيلي بصفة (الاحتجاجية)، وقد لاحظنا جلياً كيف وصل تأثير الحرب المستمرة وأجوائها إلى لغة هذه القصائد، بالإضافة إلى مضمونها.. وأحب أن أؤكد في ختام هذه الإطلالة ما ذكرته في مستهلها، من أن الاحتجاج الذي يبديه بعض شعراء إسرائيل ضد الحرب واستمراريتها، لا يعني وجود تيار في الأدب الإسرائيلي يرفض أتباعه الحرب بدافع استنكارهم لنتائجها السلبية على الطرف العربي المشارك فيها، ولكن بدافع الخوف على حيوات الشبان الإسرائيليين الذين يسقطون صرعى في ساحات المعارك، والخوف أيضاً من أن تؤدي استمرارية الصراع إلى زيادة تشويه النفسية الإسرائيلية وانعكاس ما ينتج عن هذا التشويه بشكل سلبي على الأفراد المدنيين في إسرائيل، وذلك على شكل ممارسة للعنف والإرهاب ضدهم، وليس ضد العرب الرازحين تحت الاحتلال الإسرائيلي فقط..

230

قراءات

طاهر دزداري المستشرق الألباني الذي غمط حقه

د. محمد م. الأرناؤوط*

قبل خمس سنوات نشرت دراسة في مجلة "التراث العربي" (عدد 37، دمشق 1998) عن المستشرق الألباني طاهر دزداري (1900 ـ 1972) وعن عمله الموسوعي " الذي بقي مخطوطاً حتى ذلك الوقت، وتمنيت أن يأتي اليوم الذي يصدر فيه هذا العمل لقيمته العلمية الكبيرة. وها قد جاء هذا اليوم حيث "معجم الألفاظ الشرقية في اللغة الألبانية صدر في الشعر الماضي في 1200 صفحة عن المعهد الألباني للفكر والحضارة الإسلامية

في تيرانا والمنظمة الإسلامية للتربية والعلوم والثقافة (الاسيسكو). وفي الواقع إن تأخر صدور مثل

* أستاذ جامعي. مدير مؤسسة آل البيت الأردنية. له مؤلفات ومترجمات عديدة.

هذا العمل الموسوعي حوالي أربعين سنة إنما يعكس الظروف السياسية والثقافية في ألبانيا، كما أن صدوره الآن يمثل تكريماً لروح مؤلفه طاهر دزداري الذي عانى الأمرين في حياته وعمله.

وكان طاهر دزداري قد ولد في 1900 بمدينة شكودرا shkodra بشمال ألبانية في عائلة ذات تقاليد ثقافية قومية. فقد كان والده نصوح دزداري أديباً وصحفياً معروفاً على المستوى القومي، واشتغل بجمع التراث الشعبي الألباني مما أثر لاحقاً على توجه الفتى طاهر نحو هذا المجال. وقد بدأ طاهر دراسته في المدرسة العسكرية العثمانية، حيث تعلم التركية والعربية، ثم تابع دراسته في الكلية اليسوعية حيث تعلم هناك الإيطالية والفرنسية.

ومع استقلال ألبانيا في 1920 بدأ دزداري عمله الوظيفي في الدولة الجديدة وتدرج فيه حتى وصل إلى مدير منطقة بوكا في 1939، حين تعرضت ألبانيا للغزو الإيطالي. وبسبب معارضته للغزو الإيطالي اعتقل ونفي إلى أحد معسكرات إيطاليا وانسحاب قواتها من ألبانيا، بدأ دزداري بشكل منظم في جمع التراث الشعبي الألباني والكتابة في الصحف والمجلات الألبانية حول الإسلام والثقافة الشرقية، وأخذ ينشر أولى مقالاته حول الألفاظ الشرقية في اللغة الألبانية مستهلاً ذلك في 1944 بـ "الألفاظ الإيرانية في اللغة الألبانية".

وقد تفرغ دزداري طول الخمسينات من القرن الماضي لجمع التراث الشعبي وتصنيف الألفاظ الشرقية (العربية والتركية والفارسية) في اللغة الألبانية. ويلاحظ هنا أن دزداري أخذ يجمع ويضيف ما يجده ضمن تعبير "الشرقيات" بينما كان غيره يستخدم تعبير "التركيات" على اعتبار أن هذه دخلت اللغة الألبانية بواسطة اللغة التركية خلال الحكم العثماني الطويل الذي استمر حوالي خمسة قرون وانتهى في 1912 بإعلان الاستقلال الألباني.

ونظراً لاضطلاعه في هذا المجال فقد نشرت له مجلة "دراسات فيلولوجية" خلال 1960 ـ 1966 عدة حلقات عن "الألفاظ الشرقية في اللغة الألبانية". وبعد نشر هذه الحلقات انضم دزداري للعمل في "معهد اللغة والأدب" التابع لأكاديمية العلوم في ألبانيا، حيث تفرغ هناك لإكمال مشروعه الحياتي "الألفاظ الشرقية في اللغة الألبانية" الذي أنجزه قبل وفاته بقليل في أيار 1972. وقد تجاوز هذا المعجم الألفي صفحة وتضمن حوالي 4500 لفظة من اللغات الشرقية التي دخلت واستقرت في اللغة الألبانية.

وفي الواقع لم يكن هذا العمل مجرد معجم للألفاظ الشرقية بل كان أقرب إلى العمل الموسوعي الفولكلوري. فقد كان دزداري يذكر كل لفظ حسب التسلسل الأبجدي، ثم يوضح أصله وما لحق به من تغيرات صوتية من الألبانية حسب المناطق التي يستخدم فيها، وينتقل إلى شرح معانيه ويستشهد على ذلك بالحكم والأشعار من التراث الألباني.

ومن أصل الـ 4406 ألفاظ من الشرق في اللغة الألبانية حدّد دزداري بنفسه 1460 لفظاً عربياً و72 لفظاً مركباً عربياً فارسياً و43 لفظاً مركباً تركياً، وهي تغطي الجوانب الإدارية واليومية والثقافية.

وعلى الرغم من ضخامة العمل المبذول خلال ثلاثين سنة وأهمية هذا المعجم الموسوعي، سواء باعتباره مظهراً تاريخياً للعلاقات الثقافية بين الألبان والشرق/ الإسلام أو مرجعاً مهماً للمشتغلين في وضع المعاجم الحديثة والباحثين في التراث الشعبي، إلا أن مصيره كان كمصير صاحبه حيث عانى من الإهمال والعزل ولم يطبع منذ تسليمه في 1972 إلى الآن. والمثير في الأمر أن وجود هذا المعجم لم يعد سراً، حيث اعتمد عليه في وضع "معجم اللغة الألبانية المعاصرة" الذي صدر في تيرانا سنة 1980، كما استفاد منه بعض الباحثين في أعمالهم.

ويتميز الإصدار الحالي للمعجم بمقدمة كتبها الدكتور ميتشو سامارا M. samara الباحث اللغوي في معهد اللغة والأدب التابع لأكاديمية العلوم في ألبانيا، التي يستذكر فيها اهتمام طاهر دزداري بالشباب من أمثاله الذين تخرجوا لتوهم من الجامعة والتحقوا بالمعهد للعمل تحت توجيه الباحثين المخضرمين.

والمهم في هذه المقدمة أن الدكتور سامارا يحلل الألفاظ الشرقية الواردة في هذا المعجم (ومنها الـ 1400 العربية) ويقسمها إلى عدة مجموعات حسب طبيعتها، وتوقف أو استمرار استخدامها في اللغة الألبانية حتى اليوم.

وهكذا فهو يذكر أنه لدينا 20٪ من هذه المفردات الـ 4406 قد تجذرت وتوطنت في اللغة الألبانية الفصحى وأصبحت جزءاً من قوانينها الصوتية والصرفية والنحوية مثل جيب وحلوة وبقلاوة وشوربة الخ.

وفيما يتعلق بالناحية التاريخية، أي بتاريخ دخولها إلى اللغة الألبانية، يلاحظ الدكتور سمارا أن 50٪ من هذه الألفاظ قد دخلت في أول كتاب ألباني مطبوع معروف حتى الآن، ألا وهو "كتاب الصلاة" لجون بوزوكو الذي يعود إلى 1555، وفي "المعجم اللاتيني الألباني" لفرانك بارذي الذي يعود إلى 1635، بينما دخلت 40٪ منها في قاموس كريستو فوريذي للغة الألبانية الذي صدر في 1904.

ومن ناحية أخرى يقر د. سمارا أن حوالي 50٪ من الألفاظ الشرقية الـ 4406 قد تلاشت من الاستخدام أو أصبحت "تاريخية". ولكنه يشير في ملاحظة أخرى إلى أن الكثير منها قد عاد للاستخدام بعد 1990، أي بعد التحولات الديموقراطية وعودة الحريات الدينية في ألبانيا، مما أعاد معها استخدام الألفاظ الشرقية التي لها علاقة بالدين والثقافة الإسلامية آخذاً بعين الاعتبار أن معظم الألبان (حوالي 75٪) من المسلمين.

ويمكن القول أخيراً إنه مع صدور هذا المعجم يكون طاهر دزداري قد عاد بقوة بعد وفاته إلى الحياة العلمية، بعد أن أصبح عمله الموسوعي متاحاً للجميع بعد أن كان متاحاً لأفراد فقط. فطاهر دزداري من أفضل المستشرقين الألبانيين (القليلين أصلاً) في وقته، ولكن للأسف غمط حقه في حياته وفي عمله خلال حكم النظام الشمولي في ألبانيا.

ولابد هنا من تسجيل التقدير لبادرة المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة والعلوم (الإسيسكو) في تمويل إصدار هذا العمل الموسوعي، الذي نأمل أن يصدر في طبعه خاصة بالعربية، وبالتحديد فيما يخصّ الألفاظ العربية وما ارتبط بها من مفاهيم وعادات وتقاليد عند الألبان، حتى يكون مفيداً لقراء العربية أيضاً. فمن ذلك، على سبيل المثال، ما يرد في حرق الألف تحت "آل العباءة" aliabaja والمقصود بهم آل البيت استناداً للحديث المعروف (حديث الكساء)، حيث يتعرف القارئ العربي على ما بني حول هذه الألفاظ العربية من مفاهيم وحكم وأشعار وعادات وتقاليد تفيد في مجملها في التعرف على التراث الألباني.

تراث

فن التوشية

رضوان الحزواني*

فن التوشية معروف منذ القدم، وقد عاد اليوم يظهر على القمصان والأردية وألبسة الرياضة والقبعات وحتى الأحذية رسماً وكتابة، طباعةً وتطريزاً، وقد سهّلت الآلات الحديثة سرعة انتشاره، وبعض التوشية يكون اسماً لبطل رياضي يشجعونه، أو لمغنٍّ أجنبي أطربهم، أو لشخصية من

* شاعر وباحث لـه العديد من المؤلفات المطبوعة.

مسلسلات الأطفال الكرتونية، أو اسماً لشركة عالميّة، أو اسماً لوحش أو طائر أو فاكهة تكتب غالباً بأحرف لاتينية، وربما كانت حروف كلمات لا نعرف ترجمتها ولا معناها، كلُّ ذلك نقرؤه على صدور شبابنا وشاباتنا ممّا يدفعنا إلى التساؤل: أيدلّ هذا على ذوق العصر وقيمه؟ وهل له صلة بالأدب والثقافة؟

ولو عدنا إلى الماضي لرأينا التوشية فناً ازدهر في العصر العباسي ولوناً طريفاً للأدب نستطيع من خلاله التعرّف على جوانب كثيرة من الحياة العامة في ذلك العصر، وتكاد التوشية تكون تاريخاً للمجتمع العباسي الأنيق في ترفه ولهوه تدل على عمق في المعرفة ونعومة في العيش وترف في الذوق وتوشك أن تكون معجماً نستطيع من خلاله معرفة الأنسجة والبلدان التي تنسب إليها، ونعرف أيضاً الطيوب ومادة الكتابة وغيرها، وثمّة أمثلة واسعة ممتعة في كتاب (الموشّى) لأبي الطيب محمد بن إسحاق بن يحيى المتوفّى عام 325 للهجرة.

وقد شاعت الكتابة على الجبين والخدّ واللباس كما وجدت هذه الكتابات على المجالس والأبواب وصور القباب والأقداح والجامات وأواني الفضة والصواني وعلى الأطباق والفاكهة والآلات الموسيقيّة والأقلام والدراهم والدنانير وعلى النعال والخفاف وغيرها.

ومن ألطف أنواع التوشية ما كتب على جبين الجواري وخدودهن وراحاتهنّ وظاهر أكفهنّ، وقد يُكتب على الخدّ بالمسك أو بالغالية أو السّكّ أو العنبر (من الطيوب) أو الحنّاء، يقول عليّ بن الجهم: رأيت على خدّ جارية لفاطمة بنت محمد بن عمران مكتوباً بالمسك:

رضيتُ على رغمي بحبّك فاعدلي	**ولا تسرفي إذ صار في يدك الحكمُ**

بينما كُتب الغالية على جبين جارية لنخّاس سطران يصفان جمالها:

إذا حُجبت لم يكفك البدر فقدَها	**وتكفيك فقد البدر إن حجب البدرُ**
وحسبك من خمر تفوتك ريقها	**ووالله ما من ريقها حسبك الخمرُ**

وبعضها كتب بغالية وعنبر كما قال الجاحظ: قرأتُ على جبين قينة بالعسكر مكتوباً بغالية وعنبر:

يا قمراً لاح في الظلامْ عليكَ من مقلتي السلامْ

وممّا كتب على الراحتين ما كتبه (لبنى) جارية عباس النديم على راحتها بسُكٍّ (وهو من

الطيوب) وعنبر في اليمنى:

قالوا: تمنَّ وقلْ! فقلتُ لهم يا ليتها حظّي من الدنيا

وعلى الراحة اليسرى:

لا أبتغي سقيا السحاب لها في عبرتي خلَفٌ من السُّقيا

وقد تكون الكتابة على ظاهر الكفّ بالحنّاء، كتبت الماهانية على كفّ جاريتها (شماريخ) بالحنّاء:

أبى الحبّ إلاّ أن أكون معذّباً	**ونيرانه في الصّدر إلاّ تلهبّا**
فوا كبدا حتى متى أنا واقفٌ	**بباب الهوى ألقى الهوان وأنصبا**

فهل جمعت صالونات التجميل في عصرنا ببين التجميل والأدب؟ وهل استطاعت بكلّ ما أوتيت من تقنيات أن تبلغ هذه الدقة في الفنّ.

وظهرت التوشية على الملابس (الوشاح والقميص والقلنسوة والوقاية والعصابة والزنار والمنديل وغيرها) بالذهب والفضة وضروب الجواهر وهذا ما يشيع في عصرنا ولكنّ ما يميزها أنّها ضمنّت الفن الجميل روائع الأدب الجليل، ليكون ذلك متعة للعين والروح معاً، وبالذهب كتبت جارية لبعض الهاشميين يقال لها (عَريب) على وشاحها:

وإنّي لأهواه مسيئاً ومحسناً	**وأقضي على قلبي له بالذي يقضي**

وبالذهب والفضة معاً كتبت الجارية (تباريح الكوفيّة) في صدر قميصها:

يا فتى! قلت إذ دعاني هواه	**مستجيباً لصوته: لبيّكا**
ما بكت مقلتي لفقدك إلاّ	**جزعاً أن أموت شوقاً إليكا**

أمّا (عَلَلُ) جارية محمد بن المأمون فكتبت على قلنسوة لها ديباج باللازورد الأزرق:

ما يملّ الحبيب طولَ التجنّي	**لبلائي به، ولا الصدّ عنّي**

كلَّ يوم يقول لي: لكذبْتِ يتجنّى، ولا يرى ذاك منّي
ربّما جئته لأسلفه العُذ رَ لبعض الذنوب قبل التجنّي

وكتبت (شادنُ) من جواري المأمون على وقاية تجمع بها ذوائبها (شيء كالمنديل يلفّ على الذوائب):

بيضاء تسحب من قيام فرعها وتغيب فيه، وهو جَثْلٌ أسحمُ
فكأنّها فيه نهار مشرقٌ وكأنَّه ليلٌ عليها مظلمُ

وفي خبر طريف عن علي بن الجهم يقول: حضرت مجلس بعض الظرفاء فخرجت علينا جارية كأنّها تمثال، وعليها عصابة قد أرسلت لها طرفين، على صدرها مكتوب:

منْ يكن صبّاً وفيّاً فزماني في يديهِ
خذْ مليكي بعناني لا أنازعك عليهِ

قال فوثبت فأخذت بطرفَيْ العصابة وقلتُ: أنا واللّه صبٌّ، وأوفى خلق اللّه لمحبٍّ! قالت إنّه لابُدَّ للفرس من سوط. قلت: يا غلام! هات السوط، قالت هيهات! ذاك سوط الدوابّ وسوط مثلي شبيه فضة، وعلاقة ذهب.

وقد تكون الكتابة على الزنّار، إذ يروى أنّ جارية في بيعة ماري مريم بمدينة السلام خرجت من الهيكل في وسطها زنّار عليه بيتان:

زنّارها في خصرها يطربُ وريحها من طيبها أطيبُ
ووجهها أحسن من حليها ولونها من لونها أعجبُ

ومن الطريف أن تكون مناديل الحرير والإبريسم الفاخرة رسائل حبٍّ موشاة بالذهب والفضة أو المسك والعنبر يتبادلها المحبّون وهذا لا يستطيعه أبناء عصرنا لأن مناديلنا اليوم ورقية يصعب توشيتها، فهذا أحد الظرفاء كتب على منديل مُمَسّك أرسله إلى محبوبته يتودّد إليها:

أنا مبعوثٌ إليكِ أنْسُ مولاتي لديكِ
صنعتني بيديها فامسحي بي شفتيكِ

ولقد تكون الرسالة من الجنس اللطيف . أقصد النساء . إلى مَنْ تتودّد إليه، فقد كتبتْ (عنان) جارية الناطفي على منديل وجّهت به إلى أبي نواس، وكانت تحبّه:

أما يحسن مَنْ أحسَ نَ أن يغضب أنْ يرضى	
أما يرضى بأنْ صرتُ على الأرض له أرضا	

كما ظهرت التوشية على الخفاف والنعال للنساء وللرجال، فما كان للنساء كان في الغزل وشعر الصبابة والهوى والحب، إذ كتبت (ملك) جارية ابن عاصم على خفٍّ لها رهاوي (صنع في الرها) بماء الذهب:

وإنّي لإشفاقي عليكَ وصبوتي	إليكَ كأنّي في المنام أراكا
تحدّثني نفسي إذا غبت ساعة	بأنّ لقاء الموت دون لقاكا

أمّا على نعال أهل الحزم من الرجال فالمضمون مختلف، فحين أهدى سعيد بن حُميد نعلاً إلى صديق له كتب عليها أنه أرسلها ليلبسها ويسعى بها إلى المجد، وكتب عليها:

نعلٌ بعثْتُ بها لتلبسها	قدمٌ بها تسعى إلى المجدِ

كما شاعت التوشية على قطع الأثاث من الستور والبسط والمرافق والمقاعد والمخدات والأسرة والكلل والحجل (ستر يضرب للعروس) بأبيات من الشعر الرقيق يصور الصبابات ولوعة الصدّ والهجران والسُّهاد عند الظرفاء، أما إذا كان صاحبها من أهل الورع والتقى وشّاها بأبيات الزهد في الدنيا، والبكاء من خشية الله ويشكر أن أعانه على الذكر كما كتب سعيد بن قيس على سجادة مصلاّه:

سأمنع عيني أن تلذّ بنظرة	وأشلغها بالدمع عن كلّ منظرِ
وأشكر قلبي فيكِ حسنَ بلائِهِ	أليسَ به ألقاكِ عند التذكّرِ

بينما كتب بعض الظرفاء على مخدّة له يصوّر قلق الأحزان وألم الهجر وحرقة السهاد مناجياً

محبوبه الذي هو عنده أحسن الناس من رأسه إلى قدمه:

يا راقد الليل مِمّنْ شفّه السّقمُ	وهدّهُ قلقُ الأحزان والألمُ
جُدْ بالوصالِ لِمَنْ أمسيت تملكه	يا أحسن الناس من قرنٍ إلى قدمِ

وكتب بعض الظرفاء على سرير له آبنوس بعاجٍ:

إنَّ طيف الخيال أرّق عيني	ما لعيني؟ وما لِطَيْف الخيالِ؟
جمع الله بين كلّ محبٍّ	قد جفاه الحبيب بعد الوصالِ

ونلاحظ هنا أنّ السرير من خشب الآبنوس هو أغلى أنواع الخشب وقد طعّم بعاج ناب الفيل ممّا يدلّ على دقة الصنعة وعلى الترف والرفاهية والنعيم والتفرغ للحبّ واللهو والمتعة في ذلك العصر.

ولربما كانت التوشية خدشاً على جدار مجصّص فقد كُتب خدْشٌ في الجصّ بعود على باب دار:

يا دارُ! إنّ غزالاً فيكِ عذّبني	لله درّكِ ما تحوين يا دارُ
يا دارُ لولا غزالٌ فيكِ عُلّقني	ما كان فيك إقبالٌ وإدبارُ

وشاعت التوشية على الأدوات من أوانٍ وقداح وصوان ومراوح وعيدان ومعازف وأقلام وخواتم وغيرها، فهاهي ذي بنت المهدي كتبت على قدح بالذهب:

اشرب على وجه الغزالِ	الأغيد الحسن الدلالِ
اشرب عليه وقلْ له:	يا غُلَّ ألبابِ الرجالِ

وهاهو ذا بعض الأدباء كتب على مروحة تروّح بحركاتها عن نفسه، ولا ينسى أن يحسدها إذ حركاتها بنان الحِسان السوانح وأنها نفّست عن الخدود الرواشح:

إنّ روح الحياة في	حركات المْراوحِ
كم بنانٍ لطيفة	من ظباءٍ سوانحِ

حرّكتها	فنفّستْ	عن	خدودٍ	رواشحِ

وكتب مغنٍّ على معزفة مخاطباً محبوبه يتشكّى من هجرانه وصدوده ولا حيلة له حين لا يأتي منه كتاب ولا رسول:

إنْ	كنتَ	تهوى	وتستطيلُ	فإنّني	عبدُكَ		الذليلُ
أعرضتَ	عنّي	وخنْتَ	عهدي	وجرتَ	في	الصَّدِّ	يا ملولُ
كيف	احتيالي	وليس	يأتي	منكَ	كتابُ	ولا	رسولُ

والأقلام كان لها حظ من التوشية، ونستطيع أن نتخيّل مدى دقتها حين تسطّر أبيات كاملة على قلم، فقد كتب عمر بن إبراهيم البصري على قلم أهداه لبعض غلمان ديوان الخراج ولا أدري أهو يتغزّل به أم يتودّد إليه ليخفّف عنه ما قد فُرِض عليه من ضريبة، فينعته بالقمر وأن أصابه بالسقم وكأنما يخط على كبده وهو أحسن الناس جيداً وعيناً وفماً:

يا	قمر	الديوانِ	يا	ملبس	قلبي	سقما
كأنّما	في		كبدي	أنتَ	تخطّ	القلما
يا	أحسن	النّاس	معاً	جيداً	وعيناً	وفما

وكثر النقش على الخواتم وفصوصها كلّ حسب ميوله وهواه واعتقاده، وهذا ما يدلُّ على تعدّد التيارات الفكرية في العصر العباسي تيّار الزهد والتصوّف وتيار اللهو والمجون، فقد نقش أحد ظرفاء الصوفية على خاتمه:

أنا	لله،	وبالله	أنا	أنا	والله،	مقرٌّ	بالفنا

ونقش آخر على خاتمه:

اتركاني	والمعاصي	وعلى	الله	خلاصي

بينما نقش أحد الظرفاء على خاتمه:

ما	علينا	من	جُناحِ	في	هوى	البيض	الملاح

وكان الحسن بن وهب تعشّق جارية يقال لها (ناعم) فنكس اسمها إلى (مُعان) ونقش على خاتمه (مُعان) ليضلّل العذّال وليكون لـه عوناً على ظالمه أو على ظالمته إن أردنا الدقة في التعبير، وذكر ذلك في أبيات منها هذا البيت:

نقشتُ	مُعاناً	على	خاتمي	لكيما	أعان	على	ظالمي

وكذلك الفاكهة كان لها حظ وافر من التوشية، يكتب عليها بماء الذهب أو الفضّة ولاسيما التفاح، يتهاداها المتحابّون وما أجملها من رسائل حب، شتّان بينها وبين الرسائل الإلكترونية التي يتبادلها أهل زماننا، إذ كُتب على تفاحة:

أنا	حمراءُ	دعوني	لِمُحبٍّ		وحبيبِ
وكلوا	ذات	بياضٍ	أكلها	غير	معيبِ

وكتب على تفاحة أخرى بماء الذهب ولسان حاله يقول إنها تعطف قلب الحبيب وتجدّد الصفاء:

قبل	تهدوني	فخطّوا	فيَّ	سطراً	من	ذهبْ
إنّني	أعطف	مَنْ	صد	دّ	ليُصفي	ذا	كُرَبْ

وربّما فلّجت الفاكهة وجعل في فلجها كتاب، ففي هدية أرسلها بعض ظرفاء الكتاب لبعض متظرفات القيان تفاحة في تفليجها مكتوب:

ليس	تفاحة	بأطيب	طيباً	من	حبيب	معانق	لحبيب

ولعلّ من أعجب التوشية ما كان بالأزهار، فقد نضّد طبق ورد أحمر بورد أبيض وكتب فيه بيتان من الشعر، ووشّيَ طبق آخر من ريحان مكتوب في دوره بياسمين ونسرين:

فما ريح ريحان بمسك وعنبر	**بَندٍّ وكافور بدهنة بانِ**
بأطيب ريّا من حبيب لوَ انّني	**وجدتُ حبيبي خالياً بمكانِ**

وبعدُ، هذا غيضٌ من فيض، لم تكنِ التوشية قديماً زخرفة ونقوشاً صمّاء لا روح فيها، بل كانت فنّاً عربياً خالصاً وبياناً مشرقاً وأدباً نابضاً بالحياة، وعلى الرغم من الصنعة فيه فإنه ظلّ خافقاً بالمشاعر، حافلاً بالصور المعبرة الطريفة، وكانت - أي التوشية - مرآة صافية تعكس صورة المجتمع العباسي بما فيه من تيارات فكرية متعدّدة من لهو وزهد غلب عليها الترف والتأنّق والرقة والرفاهية، ولا أدري، هل كان هذا الانغماس في النعيم عاملاً من جملة العوامل التي أدّت إلى انهيار الدولة العباسيّة فيما بعد؟

242

رمضانيات ثقافية

المرصد الأدبي

حرره:
غسان كلاس . حسني هلال . غادة الأحمد . هدى أنتيبا .

اكتسب شهر رمضان المبارك هذا العام، في دمشق، حلة ثقافية أشرقت، من خلالها، أيامه ولياليه العطرة. ذلك أن

بعض الجمعيات والمنتديات الأهلية وبعض الفعاليات الروحية والثقافية بادرت، وضمن برامج ومواعيد مسبقة، إلى إقامة عدد من الأنشطة

الثقافية اللافتة، والتي التقى، في إطارها، ثلة من المفكرين والأدباء والشعراء...

فقد قدمت المستشارية الثقافية الإيرانية، على مدى اثنتي عشرة ليلة، مجموعة من المحاضرات والندوات النوعية، تناولت فيها المحاور التالية:

- مستقبل المقاومة الفلسطينية في ظل التطورات الراهنة.
- القدس رمز عزة المسلمين وكرامتهم.
- المقاومة اللبنانية وديعة الشهداء ومسؤولية الأمة.
- الوحدة الإسلامية والإصلاح وروادها.
- المرة في القرآن الكريم.
- القرآن الكريم وتجديد الخطاب الديني.
- الأديان السماوية في القرآن الكريم.
- سبل الحوار في القرآن الكريم.
- صورة المسلم المثالي في القرآن الكريم.
- الإبداع الفني في حظ القرآن الكريم.
- الإمام المجتبى ريحان المصطفى وأربع المرتضى
- القرآن الكريم ربيع القلوب.

إضافة للعديد من المسابقات القرآنية ومعرض (القرآن الكريم ومرآة الفن).

وقد أضحت هذه الليالي في المستشارية، وفي كل عام، تقليداً محبباً حيث يحلو اللقاء، وتهفو القلوب لشدو جميل من المدائح النبوية، وتشرئب النفوس، عبر العيون، لتقف على جمال الفن وروعته وأصالته...

و أقامت بطريركية الروم الملكيين الكاثوليك بدمشق لقاء متميزاً بعنوان (شاميات صوفية) ألقيت فيه إضافة للأناشيد الرمضانية - المدائح النبوية، كلمات وخواطر وأشعار، حلّق حضورها في أجواء روحية علوية، وتنسموا هواء دمشق المطيب بأريج المجد والتاريخ.... وعكس هذا اللقاء حياة التآخي والتواد التي يحياها أبناء سورية بطوائفهم كافة...

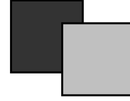
ونظم معهد تربانتس (الإسباني) بدمشق ثلاث ليال في مقره بالمهاجرين، بما يشبه الخيمة الرمضانية أنشدت فيها (فرقة أبي أيوب الأنصاري) عدداً من المدائح الصوفية، وقدمت فرقة النجاح لأحياء التراث أداءات صوفية رائعة من خلال (المولوية) وكان لافتاً ما قدمه الحكواتي أبو شادي مقتطفات من رواية دون كيشوت ممزوجة بسحر الشرق وتألقه...

واستثمرت (دار الرضا) ليالي الشهر الكريم لتقدم تحت عنوان (أمسيات الرضا الرمضانية) وعلى مدى سبعة أيام، كل سبت وأربعاء، مجموعة من المحاضرات والندوات، التي تعالج مواضيع

راهنة ولصيقة في حياتنا العلمية والإدارية المعاصرة ومنها:

- تطوير أساليب التنمية في سورية.
- الانترنيت والإعلان
- التجارة الإلكترونية وتحدياتها.
- التفكير النقدي.
- على ماذا يجب أن يرتكز الإصلاح الإداري في سورية؟
- الثقافة البيئية وأهميتها.
- تفعيل وتنظيم الذات.
- الإصلاح الاقتصادي في سورية والمشهد الاقتصادي فيها.

أما المنتدى الاجتماعي بدمشق، والذي تحفل برامجه بفعاليات نوعية ومتميزة، فقد أحيا بعض أعضائه وأصدقاؤهم سهرة رمضانية، جمعت إلى الثقافة الفن والغناء الذاتي والفكاهة وإحياء الأمثال الشعبية تذكيراً بأيام وليال خلت في رمضانات سابقة...



أورهان باموق
وجائزة اتحاد الناشرين الألمان

حاز الكاتب الروائي التركي أورهان باموق على جائزة اتحاد الناشرين الألمان لهذا العام، وقد سلمت الجائزة له ومقدارها (25) ألف يورو في احتفال خاص ضمن معرض فرانكفورت الدولي للكتاب.

وقد قال السيد ديتر شورمان رئيس اتحاد الناشرين الألمان في أثناء تسليمه الجائزة لـ بماموق: إن أورهان باموق يقتفي أثار الغرب في الشرق، وآثار الشرق في الغرب.

تجدر الإشارة إلى أن هذه الجائزة تمنح سنوياً لكاتب من العالم يُعنى بشؤون السلام.

أما باموق فهو صاحب روايات باتت ذائعة الصيت في العالم، بعدما ترجمت إلى العديد من اللغات العالمية، ومنها:

(القلعة البيضاء) و(اسمي أحمر)، ويعيش في اسطنبول وهو مهتم بالمناهضة الوطنية لأنه تحدث عن حقوق الأرمن والأكراد وهذا ما يعرضه حالياً لمحاكمة في كانون الأول القادم قد تودعه السجن مدة ثلاث سنوات.

.. إلى الأعلى

- 1 -

هل حُسِمَ الحوار؟

سؤال ما انفكّ يجرّح أهداب السمع والضمير منذ ورود النبأ.

رغم القلق المبرّح الذي ينتاب المرء مع كل مرحلة من مراحل الحوار الأعنف الذي جرى بين النّحات (شفيق نوفل) وتحفته الأروع (تمثال سلطان). بقي هاك ثقة بأن الحوار سائر، لابد، إلى إحدى نتيجتين:

ـ انتهائه لصالح النّحات. أو ـ امتداده لما لا نهاية.

- 2 -

صحيح، كان الحوار قاسياً، عنيفاً، محرجاً.

بل ومسرفاً بتفاقم المواجهة بين المتحاورين.. مجرّحاً وباضعاً في المشاعر.. وإلى ذلك، محيّراً ومضلّلاً، بيد أنه ما كان ليرد في الحسبان، أو ليخطر في البال، أن يؤول إلى الاعتزال!

- 3 -

قال النّحات في الحوار، مناجياً منحوتته، متفهّماً مُطَمئِناً:

(ـ أبيع تماثلي ولا أبيع إزميلي).
.. هل تراه اليوم، حطّم النّحات إزميله قبل أن يُرغم على بيعه؟
قال التمثال للنّحات:
(ـ ادخل إليَّ أُخلّصك).
.. هل تراه يلبي النحات اليوم، الدعوة التي رفضها بالأمس؟

قال النحات للتمثال، باسطاً حبه وتقديره و...:

(ـ قمّصتك "سلطان" لا يجوع ولا يبرد).

.. هل تراه يدخل النحات اليوم تمثاله احتماءاً من الوهن والفراغ والإلغاء؟

قال التمثال مخاطباً النحات ناهياً ومحذّراً:

(ـ الموت يمتد إلى ما لا نهاية).
فهل تراه قد ظفر الموت اليوم بقلب النحّات؟
قالت عينا النحات وقد توقدتا ناراً وإصراراً ونوراً:
ـ وحدك، غيري، تعلم ما قاسينا، حتى لم يبق لي موقع ريش أو إزميل، ولم يبق لك موضع قدم أو كرسي أو نُصب.
فهلاّ نطقت وقلت شيئاً يا سلطان؟
ـ (...).

قال شاربا التمثال وقد تميّزا شَمماً وحزناً جليلاً:

ـ سجّلت بالمقارعة أيامي، ووقّعت بالمعارك عمري.
لم أشتكِ يوماً ولم أتذمّر، فهل تريدني الآن أن افعل!
وإن فعلت، فعمَّتْ؟ ولِمَنْ؟
ولمّا كنت ولا زلت أحمل ـ في قلبي نابضاً وفي البازلت ـ الوطن.. كل الوطن.. لست أنا الذي يبحث بعد ذلك عن كرسيّ أو منَصبٍ.. أو نُصب..
ـ (...).

- 4 -

مع أنه هوى إلى الأعلى.

فقد كان لانفصال الإزميل عن كفّ النحات، دويّ انفجار واشتعال شُهاب، نقلتهما أرصاد القِيَم ورادات الفن في جهات الأرض.

أدباء هنود في اتحاد الكتاب العرب

زار وفد أكاديمية ساهيتيا الهندي للآداب سورية بدعوة من اتحاد الكتاب العرب وقام بجولة سياحية وثقافية اطلع من خلالها على أهم المعالم الحضارية في سورية والتقى الأدباء والكتاب في مختلف المحافظات السورية، وتبادل معهم الآراء والأفكار، ودامت الزيارة على مدى عشرة أيام، جرى في ختامها توقيع اتفاقية للتعاون الثقافي بين اتحاد الكتاب العرب في سورية وأكاديمية ساهيتيا للآداب في الهند هذا نصها:

نص اتفاقية التعاون

قياماً من الطرفين بواجبهما تجاه شعوبهما والعلاقات الثقافية القديمة بين الأمة العربية وشعوب الهند وتمتين العلاقات وتحقيق تواصل ثقافي أعمق بين الشعبين، والتعرف إلى الفكر والفن والأدب.

فقد اتفقا على ما يلي:

مادة /1/: ينسق الطرفان جهودهما في اللقاءات والمؤتمرات الدولية بما يخدم القيم الإنسانية والسلام والعادل ويساعدان على تأصيل الفكر والأدب وانتشارهما.

مادة /2/: يتبادل الطرفان الدوريات التي تصدر عن كل منهما بواقع خمس نسخ للدورية الواحدة من كل عدد وكذلك المطبوعات بواقع نسختين من كل كتاب كما يتبادلان المعلومات والوثائق و الأنظمة التي تهم الطرفين، ويعملان على التعريف بأدب كل منهما في بلده عن أدب البلد الآخر.

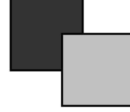
مادة /3/: يتبادل الطرفان الوفود بواقع وفد واحد كل عام لعدة أيام للاطلاع والقيام بنشاط ثقافي (محاضرات ـ ندوات ـ لقاءات) إن أمكن، وتقع نفقات السفر على الطرف الموفِد ونفقات

الإقامة والتنقلات الداخلية على البلد المستقبل.

مادة /4/: ينشر كل من الطرفين في مجلاتهما ملفاً عن الأدب و الفكر في البلد الآخر على أن يقوم كل طرف بتهيئة مادة الملف و إرسالها لترجمتها ونشرها من قبل نظيره في البلد الآخر.

مادة /5/ يقدم كل من الطرفين لأعضاء كل منهما التسهيلات الممكنة في حال الزيارات الخاصة على أن يحمل العضو كتاب تعريف بمهمته من الجهة التي يتبع لها، ولا تشمل هذه التسهيلات أي التزامات مالية

مادة /6/: مدة هذه الاتفاقية ثلاث سنوات تتجدد تلقائياً ما لم يشعر أحد الطرفين الآخر برغبة في تعديلها أو عدم تجديدها.



سورية لوحة الفسيفساء الساحرة بعيون هندية

وبمناسبة زيارة وفد أدباء الهند إلى سورية، احتضن قصر العظم أحد معالم دمشق القديمة يوم الأحد (5/10/ 2005) حفل توقيع لكتاب ((سورية... لوحة الفسيفساء الساحرة))، للمؤلفين سادهنا شانكر وداينيشوار موليه. الصادر حديثاً عن اتحاد الكتاب العرب.

والسيدة شانكر أسهمت بالكتابة في العديد من الصحف والمجلات العالمية (هيرالد تريبيون وتايمز أوف انديا ايكونوميك بوليتيكال ويكلي و(كلنا شركاء) و...)).

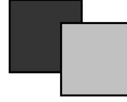
وهي حائزة على درجة ماجستير في علم الاقتصاد من جامعة يوكوهاما الوطنية في اليابان وهي موظفة بمرتبة عالية في وزارة المالية الهندية.

والسيد موليه له العديد من المؤلفات النثرية والشعرية بلغات الأوردو والهندي والماراثي... وله معارض لصور فوتوغرافية وهو القائم بأعمال السفارة الهندية بدمشق.

وهذا الكتاب هو أول عمل مشترك ينجزه المؤلفان الزوجان...

ألقى رئيس اتحاد الكتاب العرب الدكتور حسين جمعة كلمة مؤثرة عاد بها إلى التاريخ وطريق الحرير والتوصل الثقافي بين البلدين سورية والهند وتمنى أن تكون هذه العلاقات رادفاً للعلاقات السياسية ورحب بالضيوف أعضاء وفد الأدباء الهندي الذي يزور سورية لمدة أسبوع الذين كانوا حاضرين الحفل.... وبعد ذلك ألقى رئيس الوفد الهندي كلمة تحدث فيها بإسهاب عن مناقب المؤلفين الزوجين ودعا إلى زيارة أدباء سورية الهند في كانون الثاني المقبل لتطوير العلاقة بين الطرفين... ومن ثم قدم مترجم الكتاب إلى العربية مترجم السفارة الهندية بدمشق الدكتور فواز زعرور عرضاً موجزاً لتجربته في ترجمة الكتاب.... بعد ذلك قدم المؤلفان موجزاً عما تضمنه الكتاب ولما خبراه من طيبة وعراقة الشعب في سورية وقدماه بطريقة مؤثرة حيث تبادلا الكلام عدة مرات بتنسيق وبدقة وذكرا عدة قصص حدثت معهما تبين طيبة وأصالة وحسن تعامل السوريين مع ضيوفهم.

الكتاب يقع في 110 صفحات مليئة بالصور من جميع محافظات سورية... تبين مزايا كل محافظة وآثارها.... وتطرق إلى عدد من الموضوعات المتشابهة بين عادات وتقاليد سورية والهند التي يبدو أنها انتقلت من خلال طريق الحرير... ويعتبر مرجعاً مهماً لكل من يريد أن يطلع على سورية بعيون أجنبية.... ونتطلع بدورنا إلى أن يجد هذا الكتاب صدى "في الهند وغيرها من دول العالم في لغته الإنجليزية، ليطلع العالم من خلاله على عمق الحضارة والتاريخ في سورية وعلى أصالة ومحبة شعبها وبهذا يكون الكتاب قد أدى رسالته الحقيقية.



الحصان العربي: من الجاهلية إلى...

كان رفيق شعراء الجاهلية: أصحاب المعلقات والصعاليك... وحجر الزاوية في الفتوحات العربية الإسلامية من الأندلس إلى الهند والسند... هكذا وجده الباحث الفرنسي "فيليب باربيه دوبريودو" في كتابه: "الحصان العربي" الذي صدر عن "دار جاكوار" وعملت على توزيعه في كل من كندا وسويسرا والبينيلوكس وسواها من دول الفرانكوفونية رغم تجاوز سعره الستين يورو...

يتوقف المؤلف في هذا الكتاب المدجج بالوثائق والصور التوضيحية عند مسيرة الحصان العربي وطالما تغنت به قصائد الشعراء حتى أن "الأصمعي" استطاع وصف كل قطعة في جسم هذا الحيوان ببيتٍ من الشعر... ثم يتابع "فيليب دوبريودو" رحلة هذا الحصان الشهير إلى بلاد الهند أيام المغول وإلى أنحاء أوروبا في ظل حكم الأتراك المماليك.. وكيفية توليد الإنكليز لسلالاته المتعارف عليها في حين عمل "نابليون بونابرت" على احتضانه في إسطبلاته على امتداد إمبراطوريته ألم تنتقل حمى عشق الحصان العربي إلى اللوحات الفنية والموزاييك والمؤلفات الأدبية التي جمعها نبلاء أوروبا منذ عصر النهضة حتى اليوم؟!

قصة جلجامش

وأخيراً تحقق حلم الأديب العراقي "حسان مسعودي" في كتابة "قصة جلجامش" بأسلوب جديد... أسلوب يعتمد فن الكاليغرافي ورسوم التخطيط... وهاهو ينشر في باريس عند دار "البدائل" رائعته الأدبية: "قصة جلجامش" كتب نصها "حسان مسعودي" ونقلها إلى اللغة الفرنسية "بيير غريمال"... وتروي أبرز محطات حياة الملك: "جلجامش" عاش في العام 2650 ق.م تقريباً من خلال أربعين رسماً غرافيكياً ملوناً... نفذ "مسعودي" خطوط تلك الرسوم يدوياً ليتوقف عند بحث ملك أوروك بعد إصابته بجنون العظمة عن عشبة الخلود التي لم يحصل عليها بنو البشر نتيجة ارتكابهم الآثام والمعاصي خلال حياتهم الدنيوية...

ولقيت تلك الرواية المدونة بخطوط "الأرابيسك" إقبالاً منقطع النظير لدى القراء الذين تهافتوا على شراء نسخ إصدارها الأول هذا الصيف حتى فقدت من الأسواق الفرنسية اليوم...

"جول فيرن" والبعد الرابع!!

تحتفل الأوساط الثقافية على امتداد هذا العام بمئوية وفاة عراب أدب الخيال العلمي في الأزمنة الحديثة "جول فيرن"..ورغم تدفق عشرات المطبوعات التي تناولت سيرته الذاتية ومؤلفاته إلى واجهات المكتبات وانتقال روائعه إلى شاشات التلفزيونات العربية إلا أنه هناك الكثير من الجوانب لا تزال مغفلة في حياة وأعمال "فيرن"... وهاهو مؤلف "الرحلات الغرائبية لـ جول فيرن" لمجموعة من الكتاب الأميركيين يحط في الأسواق أواخر أيلول الماضي... ليكشف علاقة هذا الروائي الفرنسي بالبحر... ومن المعروف أن لولادة "جول" في مدينة "نانت" على الساحل الغربي لفرنسا عام 1828 تأثير كبير في أبحار مخيلته في عوالم البعد الرابع... كما في رواياته "خمسة أسابيع في المنطاد" 1863 و"من الأرض إلى القمر" 1865.. و"عشرون ألف فرسخاً تحت الماء" 1870.. و"حول العالم في ثمانين يوماً" 1873.. و"الجزيرة الغامضة" 1874 و... ورغم عجز "جول" خلال مرحلة الشباب عن ركوب تلك البواخر الشراعية التي كانت تحط يومياً في "نانت" إلا أنه راح يشبع حبه للبحر من خلال كتابته روايات شغلت الصحافة العالمية آنذاك لتدشينها رحلات عبر الزمن كما يقول الناقد "أوليفيه دوكيرسوسون"... ففي دراسته لرائعة فيرن: "منارة آخر العالم" يذكر الناقد عبارة كتبها "فيرن" في إحدى رسائله تقول: "هواء البحر... والمركب... هما عافيتي وصحتي" ليضيف على لسان أبرز شخصياته الكابتن نيمو: "هنا أي على شاطئ البحر أشعر بالحرية"... "فأنا بحاجة لمياهه لأستعيد توازني الفكري"...

"عاتق رحيمي" من الادب إلى السينما وبالعكس..

ولد الأديب الأفغاني "عاتقي رحيمي" في "كابول" عام 1962.. ليغدو في سن الثلاثين أشهر أدباء أفغانستان داخل بلاده وخارجها.. فقد حققت أبرز رواياته "أرض ورماد" - وترجمت عن اللغة الفارسية إلى الفرنسية - أعلى نسب المبيعات في الأسواق الأوروبية بعد انتقالها إلى اللغات الإيطالية والإنكليزية والإسبانية و... صدرت الرواية - الحدث مطلع عام 2000 عند دار "بي أو إل" الفرنسية لتتحول اليوم إلى فيلم سينمائي يحطم شباك التذاكر على امتداد القارة العجوز.. تدور أحداث "أرض ورماد" قبل ربع قرن من الآن خلال فصل الشتاء يوم كانت الكهرباء غائبة عن "كابول" وكان الشبان يتجهون إلى المناطق الشمالية لاستخراج الفحم الحجري... تبعهم "عاتق رحيمي" ليعمل في مناجم الشمال... وليروي هذا الأديب حياة عمال مناجم تلك البقاع... بدأت مسيرة "عاتق" الأدبية مطلع السبعينيات حين رحل والداه ويعمل والده قاضياً إلى الهند ليلحق بهما الشاب بعد انقلاب عام 1978... لكنه سرعان ما يعود إلى وطنه لمتابعة تحصيله العلمي... ثم راح يدرّس خلال تلك المرحلة اللغة الفارسية التي يتقنها جيداً إلى جانب كتابته في الصحف الأفغانية ونشره قصصاً قصيرة... غادر "رحيمي" بلاده إلى الباكستان منتصف الثمانينيات من القرن الماضي.. ومنها انتقل إلى فرنسا ليحصل على دكتوراه في الاتصالات السمعية البصرية... وما أن سقطت حكومة طالبان في "كابول" حتى عاد "رحيمي" إلى أفغانستان أواخر عام 2001 ليشرف على تصوير أحداث روايته شخصياً مع مشاركة في إخراجها سينمائياً ليحصد فيلم "أرض الرماد" إعجاب النقاد في الغرب اليوم...

عالم "دون كيخوته" الموسيقي..

لا يحتاج المرء أن يكون موسيقياً ليستمع إلى عالم "دون كيخوته" الموسيقي... هذا ما طرحه الشاعر الغنائي الكاتالاني (الإسباني) "جوردي سافاك" في كتابه الذي يحمل عنوان: "عالم دون كيخوته الموسيقي" الصادر عن دار "ميموريا" المدريدية أواخر أيلول وذلك بمناسبة مرور أربعمائة سنة على نشر الجزء الأول لأشهر الروايات العالمية ترجمة بعد الكتاب المقدس... ألا يعتبر مؤلفها "ميغيل دوسير فنتيس" عراب الرواية الحديثة؟؟ ألم يتأثر كل من "فلوبير" و"دوستويفسكي" و"فرويد" وعشرات الكتاب والمفكرين بفلسفة "دون كيخوته"؟!!..

وحيت يتكلم "جوردي سافاك" عن الموسيقى الداخلية لرائعة "سيرفنتيس" يسلط الأضواء على قرع أجراس الكنائس في تلك الرواية وعلى أناشيد الفلاحين وغناء الأعراس في الريف الإسباني قبل أربعمائة سنة وعلى إيقاعات قرية هنا وطاحونة هواء هناك... هذا إلى جانب ترديد الفارس "كيخوته" لترانيم من أشعاره أعدها "سافال" اليوم موسيقياً وأخرجها على شكل أسطوانة مدّمجة حَطّت في واجهة المكتبات ليستمع إليها القارئ الراغب التعمق في فهم خلفية هذا العمل الروائي الخالد....

من الفكر اليوناني إلى الثقافة العربية..

لأن الترجمة من اللغة اليونانية إلى العربية أيام العباسيين كانت وراء إخراج أوروبا من عصور الظلام تناول المؤرخ اليوناني "ديمتري غطاس" في أحدث مؤلفاته تأثيراتها في الحضارتين العربية والأوروبية (عصر النهضة)... فبين القرنين الثامن والتاسع للميلاد شهد المجتمع العباسي حركة ترجمة من اليونانية إلى العربية لا مثيل لها في المجتمع العباسي.. عملت على نقل عشرات المؤلفات اليونانية في حقول الفلسفة والرياضيات والفيزياء وعلم الفك والكيمياء والطب والصيدلة والتنقيب عن المعادن في المناجم والبصريات والموسيقى... إلى اللغة العربية....

ويرى هذا المؤرخ في كتابه الجديد وعنوانه "من الفكر اليوناني إلى الثقافة العربية" وترجمه عن اللغة الإنكليزية إلى اللغة الفرنسية "عبد السلام شدادي" صدر عن دار "أدبية" الباريسية في مطلع أيلول 2005 - إن ازدهار تلك الحركة لم يأت محض صدفة وإنما جاء تلبية لمستجدات اجتماعية وسياسية... فقد احتاجت الخلافة العباسية بعد تأسيس "بغداد" إلى توحيد أطراف الإمبراطورية العربية المكونة من خليط من الشعوب التي تتكلم لغات مختلفة... ويعود الفضل للعباسيين يقول "ديمتري غطاس" في استمرار حوار حضارات تواصلت فيما بينها بحكم تعايشها فوق رقعة امتدت من بحر إيجة إلى آسيا الصغرى ثم الوسطى خضعت للخلافة العباسية بعد الجزيرة العربية... من هنا كانت الحاجة لنخبة من الموظفين المحترفين لإدارة شؤون الدولة لذلك ولدت الحاجة إلى كتب تمد تلك النخبة بالمعارف الضرورية لتسير تلك الأمور.. من هنا انطلق قرار ترجمة مؤلفات يونانية منتشرة فوق أراضي الإمبراطورية البيزنطية المجاورة إلى اللغة العربية... وتم استخدام تلك الكتب العلمية بشكل واسع.. مع استيعاب العرب للعلوم الوافدة إليهم عن طريق الترجمة... وتعتبر تلك الحقبة الزمنية من الخلافة العباسية - العصر الذهبي للترجمة - وأنشط مراحل الإنتاج العلمي وأكثرها غزارة في التاريخ الإنساني بشكل عام والعربي بشكل خاص... ونتيجة لذلك يقول المؤرخ "غطاس" فإن حركة الترجمة غذت التراث العلمي والفلسفي العربي الذي ترك بصماته العميقة في الحضارة الأوروبية عبر البوابة الأندلسية... ألم تؤكد تلك الترجمة الفريكو - عربية لأول مرة في التاريخ أن الأفكار العلمية والفلسفية إرث عالمي وأنها ليست حكراً على ثقافة واحدة...

254

تمرينات

نوبل أخطأت هذه المرة أيضاً!

فخري صالح*

غريب أمر جائزة نوبل للآداب، فقد ظلت طوال السنوات الماضية تطلع علينا بكاتب غير متوقع، فيما تكون وسائل الإعلام في طول العالم وعرضه مشغلة بمن يكون الكاتب المحظوظ الذي سيحصل على الجائزة التي تعارف البشر على أنها الأهم بين الجوائز الأدبية في العالم.

كانت نوبل للآداب هذا العام الأكثر إثارة على الإطلاق؛ فهي تأجلت أسبوعاً كاملاً على خلفية خلاف حاد بين أعضاء اللجنة، ثم استقالة عضو اللجنة كنوت أنلوند (الذي يحتل المقعد رقم 7 في الأكاديمية ويبلغ من العمر 82 عاماً).

---

* ناقد أدبي معروف. له باع طويل في الترجمة. رئيس القسم الثقافي في جريدة الدستور الأردنية.

في احتجاج متأخر على منح الجائزة العام الماضي للكاتبة النمساوية ألفه يده يلينيك.

ويبدو أن استقالة أنلوند كانت في الحقيقة احتجاجاً على من كان سيمنح هذا العام نوبل للآداب، ولربما تفسير الاسم أكثر من مرة خلال الأسبوع الحالي حتى لا تثير اللجنة زوبعة جديدة بين أعضائها. نحن لا ندري بالطبع حقيقة ما حصل داخل اللجنة طوال الأسبوعين الماضيين، لكن تسريبات الأكاديمية السويدية كانت تقول إن اللجنة مختلفة بشأن منح الجائزة للتركي أورهان باموك أو العربي السوري أدونيس.

وقد ركزت الصحافة السويدية هذا الأسبوع على أدونيس بوضعه فائزاً محتملاً بالجائزة، وكتبت الصحافة الألمانية والبريطانية والأميركية والفرنسية عن الانقسام الحاصل داخل اللجنة بشأن باموك وأدونيس.

كل المؤشرات كانت ترشح فوز أدونيس بالجائزة هذا العام بعد طول انتظار، وكون اسمه موجوداً على القائمة القصيرة للجائزة فعندما يزيد على ثمانية عشر عاماً، كما تقول أوساط داخل الأكاديمية السويدية، ومنذ حوالي الأسبوعين كان أدونيس نجم المعرض السويدي للكتاب، وجرى خلال المعرض إطلاق ترجمة عمله الشعري "الكتاب" إلى اللغة السويدية، ويمكن القول إنه واحد من أكثر شعراء العالم المعاصرين حضوراً في اللغة السويدية، كانت الجائزة على بعد أقل من ذراع من أدونيس إذاً، لكنها أخطأته هذه المرة أيضاً، أقول أيضاً رغم أن الصحافة في العالم كله كانت مجمعة على إمكانية حصوله على الجائزة هذا العام، معظم التغطيات التي قرأتها قبل أيام من منح الجائزة كانت تورد اسم أدونيس في المقدمة، ثم تتحدث عن الأسماء المحتملة الأخرى، لكن الجائزة ذهبت للكاتب المسرحي البريطاني الكبير هارولدبنتر، وهو في سن أدونيس إذ يبلغ الخامسة والسبعين من العمر، وهو يتمتع بشهرة عالمية على الصعيدين الإبداعي والسياسي، وظل منذ حوالي خمسين عاماً محط الأنظار بسبب إنجازه المسرحي المبكر الذي يبلغ في أهميته ملكيته صمويل بيكيت ويوجني يونسكو وأنطونان أرتو، وأعلام المسرح الكبار في القرن العشرين.

كان بنتر لافتاً في مسرحياته الأولى التي كتبها وهو دون الثلاثين من العمر: العزفة (1957) وحفلة عيد الميلاد (1957) والنادل الأبكم (1960) وقد عد في حينه موهبة نادرة أثارت الكثير من التعليقات الصاخبة في الصحافة الثقافية البريطانية، لكن هارولد بنتر بدا في السنوات الأخيرة يشد الانتباه بسبب موافقة السياسية المناهضة للحرب، والمعادية للإدارة الأمريكية، والمناهضة كذلك لرئيس الوزراء البريطاني توني بلير وسياساته الموالية لأمريكا خصوصاً فيما يتعلق بمشاركة بريطانيا في الحرب على العراق. ولقد كتب بنتر خلال السنوات القليلة الماضية أكثر من بيان ومقالة وقصيدة يبدي فيها معارضته التامة لشن الحرب على العراق، ويتهم أمريكا وبريطانيا باصطناع مؤامرة أسلحة الدمار الشامل لتبرير شن الحرب على العراق.. من هنا يبدو بنتر شخصية مناسبة، إن على الصعيد الأدبي أو على الصعيد السياسي، فهو من جهة كاتب مسرحي كبير وهو مناهض سياسي بارز للحرب وما تجره على البشرية، وأظن أن ذلك يتوافق مع المزاج العام السائد في الغرب هذه الأيام

خصوصاً في مجال معارضة سياسة إدارة بوش ومطالبة المثقفين في أوروبا بضرورة خروج القوات الأمريكية والبريطانية من العراق.